سلسلة الدراسات السردية

السرديات والسرد الليبي

عبدالحكيم سليمان المالكي

العلم نور
جامعة مصراتة
MISURATA UNIVERSITY
منشورات جامعة مصراتة

المجلد الأول من سلسلة الدراسات السردية

بعنوان السرديات والسرد الليبي

الكتاب الأول

الكتاب النظري للسرديات

الكتاب الثاني

السرديات والرواية الليبية

الكتاب الثالث

السرديات والقصة الليبية لقصيرة

عنوان الكتاب : سلسلة الدراسات السردية

السرديات والسرد الليبي

تأليف : عبدالحكيم سليمان المالكي

رقم الإيداع : 2013/578

ردمك : 978-9959-55-087-3

الطبعة الأولى

2013م

منشورات

جامعة مصراتة

الإدارة العامة للمكتبات والمطبوعات والنشر

هاتف : 051/2627203-2627202-2627201

فاكس : 051/2627350

ص.ب. : 2478 مصراتة – ليبيا

الموقع الالكتروني : www.misurata.edu.ly

البريد الالكتروني : info@misurata.edu.ly

تم تخصيص الرقم الدولي للكتاب الموحد من قبل :

الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب

دار الكتب الوطنية – بنغازي – ليبيا

هاتف : 9090509-9096379-9097074

بريد مصور : 9097073

البريد الالكتروني : Nat_lib_libya@hotmail.com

الكتاب الأول

الكتاب النظري للسرديات

عبد الحكيم المالكي

الفصل الأول

الجذور النظرية للسرديات

الجذور النظرية للسرديات

مدخل

بغية فهم السرديات باعتبارها علما مختصا بكافة أنواع السرد، سنقوم هنا بالتعريف بالخلفيات العلمية الرئيسية التي كانت ذات تأثير مركزي في تأسيسها، حيث كانت هناك ثلاث منابع رئيسية ساهمت في بلورة أغلب أفكار ورؤى منظرو السرديات، وهي كما يلي:

1) الشكلانية الروسية.

2) الألسنية الدوسوسيرية، ومن تلاها من علماء اللسانيات مثل يالمسليف.

3) تنظيرات هنري جيمس ومن جاء بعده وتبنى مواقفه مثل بيرسي لوبوك .

هذه الإنجازات التي كانت متزامنة (من حيث المدة التي وقعت فيها) ساهمت في تأسيس حِراك جديد ورؤية أخرى للتعاطي مع النصوص الأدبية وغير الأدبية.

أولاً السرديات والإرث الشكلاني

من المؤثرات المبكرة التي ساهمت في تأسيس السرديات الحديثة اشتغالات مدرسة الشكلانية الروسية، التي سادت الساحة الأدبية في روسيا في عشرينيات القرن الماضي.

وبالرغم من تباين الآراء حول هذا التأثير فإن الثابت أن الحديث عن الشكل والبنية الكلية والتركيز البنيوي على طريقة الدلالة وليس معنى الدلالة، جاء تطويراً للأفكار نفسها عند الشكلانيين الروس.[1] ويرى بعض مؤرخي الأدب بأن الشكلانية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة. وقد كان الشكلاني (تينيانوف) أول من استخدم لفظة (بنية) في السنوات الأولى من عشرينيات القرن الماضي، واتبعه بعد ذلك (رومان جاكبسون) الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929، ومع رفض جاكبسون المبكر لفكرة عزل النص عن السياق الاجتماعي الذي أفرزه، فأنه ينظر إلى الشكلانية باعتبارها بنيوية مبكرة[2].

ويمكن القول بأن المدرسة الشكلانية تعد الرافد الثاني من الروافد المهمة التي ساهمت في تكون الفكر البنيوي الحديث، بعد (دوسوسير) الذي يعد الرافد الأول وواضع حجر الأساس لهذا المنهج.

---

[1] عبد العزيز حمودة /المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)/سلسلة عالم المعرفة – الكويت/ ط.1/1998.م/ص159.ص161.

[2] عبدالعزيز حمود/ المرايا المحدبة / ص 163-164.

بعض رؤى الشكلانية الروسية التي كان لها تأثير مباشر في رؤى السرديات النظرية

1) البحث عن أدبية الأدب :حيث إن المبدأ الأساسي الذي اعتمدوا عليه ولازموه طيلة حياتهم العلمية هو المبدأ الذي لخصه (رومان جاكبسون) في جملة واحدة هي قوله:"إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية"[1] أي العوامل التي تجعل من الأثر الأدبي أثراً أدبياً، أو بعبارة أخرى الخصائص التي يصبح بها الأثر الأدبي أدبياً، وبذّلك حصروا اهتمامهم في إطار البنية الشكلية للنص الأدبي، وتركوا كل ما يتصل بخارج النص بشكل مباشر أو غير مباشر من عوامل نفسية واجتماعية قد يدل عليها ذلك النص.

2) رفض أسس المبدأ التأملي والفصل القديم بين المضمون والشكل: حيث رفضوا أسس النقد التأملي، القائم على الملاحظة الذاتية والذوق الفطري، ووجهوا اهتماماتهم إلى الجسد الموضوعي الملموس في التجربة الأدبية (النص)، وحاولوا مقاربته بأدوات مستمدة من علم اللغة ، وقام فكر الشكلانيين على رفض المفاهيم القديمة ، التي تنظر إلى لغة الشعر على أنها منظومة من الصور.[2]

3) الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي

الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبروا الأدب نظاماً ألسنيا ذا وسائط أشارية (سيميولوجية) للواقع وليس انعكاساً مباشراً له، واستبعدت علاقة الأدب بالأنساق الفكرية والفلسفية والاجتماعية.[3] ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث الروسي "فلادمير بروب"، حيث يعتبر البعض أن دراسته الشهيرة " مورفولوجيا الحكاية العجيبة " الصادرة سنة سنة 1928 ليست مجرد دراسة تأسيسية ضمن إنجازات الشكلانية الروسية، وإنما كانت "معلمة بارزة في تاريخ تأسيس السميائيات السردية"[4].

ولعل أهم إنجازات "بروب" هو وصوله إلى "استخراج مجموعة من القواعد القابلة لأن تشتغل كنموذج عام للسيرة الشعبية انطلق پروپ من الفرضيات التالية:

---

[1] سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي/ المركز الثقافي العربي/ط:2/ 1993.م

[2] رامان سلدن / النظرية الأدبية المعاصرة– ترجمة جابر عصفور/ سلسلة عالم المعرفة– الكويت/ ط.1 /ص23.

[3] محمد عزام /تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة/إصدارات إتحاد الكتاب العرب/ ط:2003/1./ ص13.

[4] سعيد بنكراد /السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/منشورات الزمان/2003.م /الفصل الأول

إن العناصر الدائمة والثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات (كيفما كانت طبيعة هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة)[1]، "والوظيفة حسب رؤية "پروپ "هي فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية"[2] والقول بأن الوظيفة هي العنصر الدائم والثابت معناه القول، بصيغة أخرى، إن الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس، كما قد يوهم بذلك خلال المعطى الظاهري للنص. ومن هنا، فإن الوظيفة لا تكترث للشخصية المنفذة لها، علينا الاكتفاء فقط بتعيينها من خلال اسم يعبر عن الفعل. لقد انطلق پروپ من سلسلة كبيرة من الأفعال الملموسة والموصوفة داخل الحكاية الشعبية، لكي لا يحتفظ سوى بعدد ضئيل من الوظائف،" ويذهب بروب بذلك إلى أن الحكاية لها عناصر ثابتة وأخرى متغيرة. فالمتغير منها هو الأسماء وأوصاف الشخصيات ، وما لا يتغير هو أفعالهم، أو ما يسميه (الوظائف) التي يقومون بها. فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال[3]. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار كل الحكايات تنويعاً لحكاية واحدة.

هذه الرؤى النظرية كانت خلف تأسيس ما يعرف حاليا بالسيميائيات السردية التي تتعاطى مع بنية المعنى، وسنجد قراءة شتراوس للمشروع (البروبي) الذي انتقل بالدراسة من التعارض القديم الشكل والمضمون الذي يرى "أن ما اعتبره پروپ عنصرا عرضيا "وغير وظيفي(المضمون) سيصبح هو أساس الحكاية وأساس تلوينها الثقافي. وبعبارة دقيقة، فإن المضمون هو ما يؤسس خصوصياتها باعتباره عنصرا يعود إلى ما يميز هذه المجموعة البشرية عن تلك"[4]. ويضيف شتراوس:" وهكذا عوض الحديث عن العناصر المتحولة (...) كما يفعل ذلك پروپ، يجب الحديث عن مضمون الاستبدال. فالمضامين قابلة للاستبدال، وأي استبدال معناه الانتقال من كون دلالي إلى آخر يختلف عن السابق بتقطيعه المفهومي الذي لا يشبه بالضرورة كل التقطيعات المفهومية الأخرى"[5].

4) الفصل بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية وبين المبنى الحكائي والمتن الحكائي

---

1 P . Ricoeur : Le récit de fiction ,in La narrativité, ouvrage collectif, éd centre d'histoire des sciences et des doctrines , Paris, 1980 , p. 29
نقلاً عن : سعيد بنكراد /السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها.

2 سعيد بنكراد/السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها /ص:31

3 حميد الحميداني/ بنية النص السردي، ط.3/ 2000م/ المركز الثقافي العربي/ ص24.

4 Levis -Strauss (Claude) : Anthropologie structurale deux . èd . plon , 1973 P :161
نقلاً عن :سعيد بنكراد/السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/الفصل الأول

5 المرجع نفسه ص:162

ميز الشكلانيون بين اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، فإنهم ميزوا أيضاً بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي. حيث يقول توماشفشكي: مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، يراعي نظام ظهورها ضمن العمل. ستكون المقولة السابقة هي المدخل للفصل الموجود حاليا ضمن السرديات بين القصة والخطاب، ثم بين القصة والخطاب والنص.[1]

ثانيا: السرديات وإرث "دوسوسير"

إن البنيوية عموماً والأدبية منها خصوصاً ارتبطت في نشأتها بالبنيوية اللغوية التي وضع أسسها العالم اللغوي (دي سوسير) في السنوات الأولى من القرن العشرين. وألسنية دي سوسير تعتبر مصدرًا أساسًا استمدت منه البنيوية هيكلها التنظيري، حيث اتخذ "سوسير" من اللغة ذاتها ميداناً لدراسته رافضاً الاعتداد بأي معيار خارجي.

وقد شدد على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية، وعلى كونها نظاماً متميزاً من العلاقات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار، وقد كان لاهتمامه بالأنساق الأثر الواضح في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسة الأدب ودراسة تاريخ الأدب، وقوله بالطابع الاعتباطي للغة اللفظية ،اعتقاداً منه بأن (الدال) أو الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية إشارة أو إحالة إلى مضمون (المدلول).[2] "وإذا كان سوسير قد أقرّ اعتباطية العلامة في تحديده لعلاقة التركيبات اللغوية والظروف التي تكتنف نشأتها فإنه عني كذلك بالسياق اللغوي الذي وردت فيه، من حيث علاقة المفردات ببعضها أفقياً وعلاقة المفردة بغيرها من المفردات التي تنتمي إلى حقلها الدلالي عمودياً، وأصبح النظام اللغوي عند البنيويين يتألف من عناصر داخلية وعلاقات خارجية ".[3]وقد نظر سوسير للغة باعتبارها نظاماً من الأدلة، تنبغي دراسته (تزامنياً) أي دراسته كنظام مكتمل عند لحظة زمنية وليس (تعاقبياً) في تطوره التاريخي.[4]

بعض رؤى دوسوسير وتلاميذه التي كان لها تأثير مباشر في رؤى السرديات النظرية

1) . ميز دوسوسير بين ثلاثة مستويات في اللغة هي اللغة واللسان والكلام . (فاللغة) هي المظهر الواسع الذي يشمل كل الطاقة الإنسانية للكلام، و(اللسان) هو نظام لغوي يستخدمه المرء لتوليد المحادثة –بشكل واضح _لآخرين .وأما الكلام هو أقوالنا الخاصة .[5]

---

[1] سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي /ص:29

[2] المرجع نفسه / ص:162.

[3] عدنان حسين قاسم/ الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي/الدار العربية للنشر والتوزيع/2006.م/ ص37.

[4] محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة –ص26.

[5] عبدالعزيز حمود/ المرايا المحدبة /ص157.

فاللغة عند سوسير هي مجموعة القواعد والقوانين المتفق عليها، وهذه القواعد والقوانين هي التي تحكم آلية استخدام اللغة، بينما يكون (الكلام)هو تجسيد هذه القواعد والقوانين في موقف بعينه أي بشكل فردي .[1]

2) اللغة اختلاف وبتعبير آخر إذا كانت الدلالة تتحدد بنظام العناصر المتقاطعة مع بعض. فان قيمة كل منها لا تتحدد إلا من خلال اختلافها عن سواها، "فإذا قلت إن كلمة ما تدل على شيء ما، حين اقصد بذلك الارتباط بين الصورة الصوتية والفكرية، فإنما اعبر عن قول قد يوحي بما حدث فعلا، ولكنني لا اعبر عن الحقيقة اللغوية في جوهرها، تعبيرا كاملا ما دمت قد عزلتها عن بقية الكلمات إذ أنها تستمد قيمتها من تميزها عن العناصر الأخرى المشابهة، لهذا ذهب دوسوسير إلى أنه: لا يوجد في اللغة سوى الفروق أي العناصر السلبية، دون العناصر الايجابية. وسواءا أخذنا المدلول أو الدال فإن اللغة لا تملك أفكارا ولا أصواتا لها وجود قبل النظام، وكل ما تملكه هو الفروق الفكرية والصوتية التي نبعت من النظام ذاته سنجد أن رؤى دوسوسير هذه ستكون مركزية ضمن اشتغال السيميائيات السردية فيما بعد، عبر نظام تحقق المعنى الذي اشتغل وبقوة من خلال البعد اللساني خاصة من خلال مفاهيمه التي ترى في أن اللغة اختلاف[2]. بعد دوسوسير ومع امتداح نفس النهج (مع اختلاف في القدرات والتوجهات) ظهرت أعمال "يالمسليف"، وقد أسس يالمسليف حلقة كوبنهاجن وكان من أهم مايراه أن الدرس اللساني يتسم "بالانسجام والشمول والبساطة ولهذا يرى أن النظرية اللغوية نظرية استنباطية تشتمل على مبدأ الكلية، فهي قابلة للتطبيق على جميع اللغات الانسانية"[3]

أهم النقاط التي تحققت مع اشتغال يالمسليف

1) تتركز رؤية يالمسليف في الفصل بين الشكل والتعبير حيث "اللغة لا يمكن – في نظره – فصلها عن الإنسان، فهي الأداة التي بفضلها يمكن صياغة مشاعره وانفعالاته وجهوده وإرادته وحالاته، فبها يمكن أن يؤثر ويتأثر. وتتركز اهتمامات الألسنية حول مسالة البنية، لهذا يتجاوز المستوى الفونولوجي ليهتم بمشكلات التعبير ووحدات المحتوى. فاللغة هي قبل كل شي ء شكل وهي في أن واحد تعبير ومحتوى"[4].

2) كما تميز اشتغاله "بالانتباه الدقيق للعلاقة – وهي ذات صلة بالقيمة – التي زعزعت في نفس الوقت الثقة في إسقاط الترابط المحدد من قبل دو سوسير على الأدلة الكلامية، ومنحت

[1] عبدالعزيز حمود/ المرايا المحدبة /ص162.
[2] رشيد بن مالك /مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/مجلة البحرين الثقافية/عدد:4/ص:200-211.
[3] أحمد يوسف/ تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائية /مجلة نزوى/ عدد 38
[4] المرجع نفسه.

تعريفه شكل السيرورة الثلاثية (عبارة ومحتوى وعلاقة). واستند إلى التصورات السوسيرية التي عمل على تعديلها لكي تلائم الموضوع الجديد، الذي لم يعد الدليل المجرد اللغوي بل أصبح الدليلَ المُحَيَّنَ وجوديا، الذي من سماته عدم ترابط داله بمدلوله عموديا، إلا بفضل وجود علاقة.[1]

3) استنباط ثنائية أخرى بالإضافة لثنائية دوسوسير " وقد تمثلت في ثنائية الشكل المادة. وبذلك، أصبحنا أمام أربعة حدود: هي مادة المحتوى وشكل المحتوى ومادة التعبير وشكل التعبير. إن هذه الرؤى سيكون لها الدور الأكبر في تأسيس المفاهيم التي أنبنت عليها سيميائيات غريماس. ولهذا سنجد التحول البنيوي أو التحول للبنية و"قد مكن النظر إلى اللغة باعتبارها شكلا ينظم توارد مادتين مختلفين ومنفصلتين في شكليهما السميائيين الخاصين من تحديد مكانة البنية الدلالية في نظرية معرفية عامة وتحديد العلوم بأنها لغات مبنية تُجَلِّي الشكل والمادة معا"[2].

خلاصة لأشتغال مشترك بين الألسنية و الشكلانية(من اللسان إلى الخطاب)

ستكون النقلة من اللسان إلى الخطاب أو من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب عبر هاريس، حيث يمارس هاريس الخروج من مستوى الجملة الذي ينتهجه اللسانيون إلى مستوى الخطاب كما عرَّف مجموعة التكافؤ والتقارب بين ملفوظين ليظهر منهجيته في الاشتغال على نص إشهاري :" ويشير ديبوا إلى المفهوم الجديد عن طريق نص تم بناؤه . فالخطاب السياسي لحرب الجزائر مثلا قد درس على أساس أنه الخطاب الذي دفع إلى تمثيل العلاقة الموجودة بين موضوعات الجزائر وفرنسا"[3]

وبعد هاريس التوزيعي، سنجد اشتغال بنفنست الذي يفصل بين التلفظ والملفوظ ويعالج مشكل الخطاب معالجة لسانية فالجملة بالنسبة إليه وحدة لسانية لا تؤلف صنفا شكليا من الوحدات المتعارضة بينها، مثل تعارض الفونيمات مع المورفيمات، أو المفردات مع المفردات"[4] . ويعرف بنفنست الخطاب باعتباره "الملفوظ منظورا من وجهة نظر آليات وعمليات اشتغاله في التواصل " كما يميز بين نظامين للتلفظ هما الحكي والخطاب، وهذا التمييز ليس على سبيل الفصل بين اللسان المكتوب والشفوي ولكن من خلال مجموعة من العناصر التي تفصل بينهما

---

[1] عبدالحفيظ محفوظ/مفهوم الدليل وما فوق الدليل في النظريات السيميائية/ موقع دروب على العنوان التالي :
http://www.doroob.com/?p=11806

[2] أحمد الفوحي/من مقدمة ترجمة لمقال لغريماس في موقع سعيد بنكراد/ صفحة أحمد الفوحي
http://saidbengrad.com/inv/fouhi/strusemantique.htm

[3] Jean Aulois autres: Aictionsire de linguistique –pp.158.
نقلاً عن أحمد يوسف/تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات

[4] أحمد يوسف/تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات/ مجلة نزوى/ عدد 38

كما أن الخطاب يتحقق في الشفوي والمكتوب، أنهما يتناوبان أثناء عملية التلفظ"[1]. ونحن بهذا الشكل نقترب من مفهوم توماشفسكي السابق عن المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

[1] سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي / ص:19

ثالثا: هنري جيمس ومن تابع طريقته من نقاد مدرسة النقد الفني الإنجليزية

ميز جيمس فيما تعلق بالراوي "بين الراوي العالم بكل شيء الذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين الراوي الذي ينبغي أن يتنازل عن سلطته السردية ويترك للشخصيات فرصة الوجود، ويعطيهم إمكانيات التعبير عن ذواتهم، داعيا من خلال ذلك لمسرحة الحدث"[1] كما نجده يطرح موقفه من موضوع الرؤية "إن بيت العمل الخيالي ليس له نافذة واحدة، بل مليون نافذة، وعدد لا حصر له من النوافذ الممكنة حيث يمكن أن نتناول من مسافات مختلفة عملية تمثيل الحياة"[2]، ونحن نرى إن أهم إنجازات، هنري جيمس تتحقق برفضه للراوي العليم وهو ما يعتبر تأسيسا جديدا ضمن موضوع الرؤية، وكذلك دعوته لمسرحة العمل السردي . وسنجد أتباعه من النقاد يصيغون المزيد منطلقين من هذه الجذور (لوبوك وموير وفورستر وغيرهم).

تصنيف بيرسي لوبوك

قدم لوبوك مخططاً ثلاثياً سار فيه على هدى "هنري جيمس" ورأى أن هناك ثلاثة أنواع من تقديمات الأحداث، استناداً على علاقة السارد بالمسرود على النحو التالي[3]

1- التقديم البانورامي حيث السارد مطلق المعرفة.

2- التقديم المشهدي حيث السارد غائب، وتقدم الأحداث مباشرة للقارئ.

3- اللوحات حيث تنعكس الأحداث عبر وعي ما، سواء كان وعي السارد ذاته، أو وعي إحدى الشخصيات، كما ركز لوبوك على الراوي الممسرح، الذي يتم التقديم من خلاله وهو في موقعه المركزي أو المحوري. وكان أهم ما استثمره (لوبوك) من تنظير (جيمس) عن وجهة النظر أنه استطاع التمييز بين العرض والسرد[4]، حيث حاول استيعاب مختلف وجهات النظر التي تقدم لنا من خلالها أحداث القصة، وكما لاحظنا فانحيازه إلى تصور جيمس بارز سواء على مستوى تحديد وجهات النظر أو الحكم عليها[5]. كما نجده من حيث جانب مسرحة الحدث والخروج من الراوي العليم يمتدح خطوات سلفه حيث سار على نهجه في التفريق بين (العرض والسرد) ولكنه بالإضافة إلى ذلك أطلق على النوع الأول اسم الأسلوب غير المباشر، وعلى الثاني الأسلوب المباشر، ثم أعلن أن عبقرية جيمس تكمن في مهارته في الأسلوب المباشر، فقد تمكن هنري

[1] سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي / ص:169

[2] خوسيه.م.إيفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية /ت.د:حامد أبوحامد/مكتبة غريب/1992.م /ص:264

[3] بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية /ت.عبدالستار جواد/دار مجدلاوي –عمان /ط.2000/2.م، ص: 114.

[4] محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية إصدارات إتحاد الكتّاب العرب/ط:200/1.م، ص:16

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص286.

جيمس – كما يرى لوبوك _ من أن يجعل القصة تحكي نفسها بنفسها، وذلك من خلال تقنية العرض.

ستكون رؤية جيمس ولوبوك وغيرهم من الأنجلوسكسونيين مادة للسرديات الفرنسية، حيث منذ الستينات ستتكون رؤية جديدة مختلفة للعمل السردي يقودها مجموعة من النقاد على رأسهم "بارت" ومعه "جينيت" و"تودروف" و"كريستيفا" وغيرهم وسيتم عن طريقهم إنجاز علوم جديدة بالكامل. تتركز الرؤى السابقة كما رأينا فيما يلي

1) الخروج من الراوي العليم المسيطر .

2) العمل السردي من الممكن أن يعرض بطرق متعددة تختلف من وجهة نظر لأخرى.

3) الدعوة لمسرحة العمل الروائي، إي الدعوة لتغيير الصيغ السردية المستخدمة.

وستكون هذه الرؤى كما أسلفنا مادة لنقد جديد تأسس غالبا في فرنسا واستفاد من كل ما سبق من رؤى حيث ساهمت الشكلانية الروسية وتنظيرات هنري جيمس ومن كان في ركابه في تشكيل علوم السرديات أو البوطيقيا الأدبية أو كما يحلو للبعض أن يسميها بالشعريات، كما ساهمت رؤية دوسوسير ومن تلاه في تأسيس مفهوم البنية الذي كان مركزيا في الدرس النقدي بعد العشرينات، وكان تأثيره أكبر في اشتغالات سيميائية غريماس التي كانت تأسيسا حقيقيا لعلوم مجاورة للسرديات، عرفت بالسيميائيات السردية، وتميزت بمنهجها العلمي الدقيق وبالقدرة المميزة ضمنها على تجريد المعنى، والبحث عن الاشتغال بنمط لساني داخل البنى السطحية والعميقة للنص السردي.

بدايات تأسس السرديات

تأسست السرديات من خلال تراكمات الشكلانية الروسية السابقة و جهود مجموعة من الباحثين على رأسهم "رولان بارت"، وإن كان الأكثر فعلاً هو "جيرار جينيت" ويليه "تزفيتان تودروف" اللذين كان ظهورهم في منتصف الستينات[1]، ولقد تحقق معهم ظهور مناهج دقيقة منضبطة للتعاطي مع النص السردي داخليا، فكانت هذه السرديات في بدايتها تركز على الخطاب وعلى البنية الداخلية للنص (سرديات حصرية)[2] ثم تحولت إلى الانتباه للنص ومستويات التناص في اشتغالات "جينيت" و"تودروف" وغيرهم في أواخر السبعينات ومنتصف الثمانينات

[1] كان عمل بارت الأول هو الكتاب المشهور بالدرجة الصفر من الكتابة وقد صدر في أوائل الخمسينات أما عمل جينيت وتودروف فكانت بدايته مع العدد الثامن من مجلة تواصلات سنة 1966.م

[2] انظر تعريف سعيد يقطين للسرديات الحصرية التي تهتم بالخطاب والسرديات التوسيعية التي تهتم بالمستوى النصي والعلاقات التي يحققها النص من خلال تفاعلاته الخارجية.

سعيد يقطين/ قال الراوي/المركز الثقافي العربي/ط:1/ 1997.م /الفصل الأول

(سرديات توسيعية) . بالطبع كان في المرحلة الوسطى بين هؤلاء والمدارس التي سبق أن تحدثنا عنها اشتغالات هامة، فتقسيم جاكبسون للوظائف الذي ترجم في الستينات إلى الإنجليزية وأصبح نصاً تأسيسياً في كل الرؤى التي تليه، حيث يرى جاكبسون أن كل وظيفة تواصلية تقوم على ستة عوامل وكل واحد من أولئك الستة تطابقه وظيفة لغوية مختلفة فنجد (المرسل والمرسل إليه) تقابلهما (الوظيفة الانفعالية والإفهامية) ، بينما (السياق، الرسالة، الصلة، السنن) تقابلهم من الوظائف على الترتيب (المرجعية، الشعرية، الانتباهية، الميتالغوية). إن هذا الدرس ستتراكم معه من جوانب أخرى دروس مختلفة كانت خلف تطور السرديات منها تقسيمات جان بويون للرؤية منذ الخمسينات[1]من القرن الماضي.

بالتزامن مع ظهور السرديات من خلال إنطلاقة جينيت وتودروف وقبلهما بارت، نجد ظهور أساس السيميائية السردية من خلال منجزات غريماس ونظراً للتمازج الخاص بين السرديات والسميائيات السردية ولرغبتنا في التعرف على السرديات أكثر من خلال رصد الاشتغالات المجاورة لها سنتابع هنا ما يخص أهم ثلاثة أسماء ضمن اشتغال السرديات التأسيسي وهم "بارت"، "تودروف" و"جينيت"، كما سنعرج على مؤسس السيميائيات السردية غريماس.

وأخيراً فالشعرية السردية التي أَسماها "جينيت" بالسرديات هي مادة من الاشتغال على النص السردي وهي تتخصص في الحكاية أو السرد فهي" من بين الحدود الكثيرة التي يمكن وضعها ضمن الشعرية اللسانية أو دراسة اللغة الأدبية، هناك حد من أكثرها تطوراً أطلق عليه اسم "علم الرواية". علم قائم بذاته إلى حد ما بالنسبة لتحققات أخرى في الشعرية اللسانية أو السيموطيقا الأدبية"[2].

---

[1] برنار فاليط/ النص الروائي تقنيات ومناهج/ ت: رشيد بنحدّو/ المشروع القومي للترجمة/ط:1/1999.م/ ص:102

[2] خوسيه ماريو ايفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية/ ص:247

الفصل الثاني

مقارنة بين مفاهيم مستويات اشتغال السرديات والسيميائيات السردية

مدخل

انطلقت السرديات وتأسست في بدايتها فيما يعرف بالسرديات الحصرية[1] وكانت كما ذكرنا سابقا مع جينيت وتودروف وغيرهم من رموز المدرسة السردية الذين حددوا اشتغالهم في الحكي باعتباره يتكون من مكونين هما القصة والخطاب، حيث تمثل القصة المادة الحكائية الأولى في صورتها الخطية، بينما يمثل الخطاب المادة الروائية المنجزة في صورة فعل تلفظ يقوم به راو لمروي له ويتحقق بينهما تشكل وانبناء المادة الخطابية التي لا يسير فيها الزمن خطيا، وإنما نجد تبدلا في الزمن الخطي الأول، عبر تقديم أحداث وتأخير أخرى.

بينما كانت السيميائيات السردية تتأسس من خلال إنجازات "غريماس" و"كورتس" ، التي تنطلق من رؤية يالمسليف التي سبق أن تحدثنا عليها وكذلك من مفهوم دوسوسير بان اللغة اختلاف بالإضافة لمكتسبات الشكلانية الروسية عبر منجزات "بروب"و اشتغال "شتراوس" البنيوي.

كما سنجد أن السرديات تنفتح في مرحلة متقدمة لتصبح توسيعية (بدل أن تكون حصرية) وتستوعب مستوى جديدًا هو مستوى النص خاصة بعد حمى التناص التي أججتها اشتغالات من أهمها رؤية "جوليا كريستيفا" للنص بأنه فسيفساء من نصوص سابقة، وغيرها ممن توجهوا للمستوى النصي النصي (فيما عُرِفَ لدى البعض بتيار ما بعد الحداثة). ثم تتلاحق الأعمال في هذا المجال حيث سنجد ضمن هذا الاشتغال تأسيس جينيت لمفاهيم منظمة في علاقات التفاعل النصي منها تعريفه للمتعاليات النصية و رؤيته التي تقسم التفاعل النصي لخمسة أنواع، كما سنجد السردي العربي يقطين الذي ينطلق بالسرديات ليوسعها تجاه علم سوسيولوجيا الأدب مع المحافظة على القاعدة السردية منطلقا مما عرَّفه (ضمن بحثه عن تفاعلات النص) بالبنية السوسيونصية التي ستكون الفضاء الثقافي والاجتماعي الذي يتحقق ضمنه وبه تفاعل النص وتأسيسه.

كما سيمارس الباحث ذاته (رابطا بين مستوى الحكاية والسيميائيات السردية) تأسيس ما يمكن أن نعرفه بسرديات الحكاية في مشروعه المشترك عن السيرة الشعبية العربية من خلال كتابيه (الكلام و الخبر، وقال الراوي) التي تعاني من غياب أي تنظير عربي لها، وبالعودة لبحثه المذكور نجد احد أهم خصائصه المركزية أنه يشتغل على نص منتهٍ من حيث تحققه فالسيرة الشعبية العربية نص منجز منذ زمن غير قابل(غالبا) للتطور وهذا ما يعطي إمكانية عمل قانون (وليس نموذج) لحركة نمطية لفعل السرد الذي يتحقق ضمنها، باعتبار أن هذا القانون ناتج عن

---

[1] سعيد يقطين / قال الراوي/ المركز الثقافي العربي/ط.1/1997.م / المقدمة

سلوكيات أستخدمها الرواة منطلقين من وعي الجماعة التي تتلقى النص (المروي لهم) والطبيعة الثقافية السائدة. وسيدمج ضمن هذا الاشتغال بعض مقولات السيميائيات السردية من خلال مفهوم العوامل وكذلك اشتغاله على الفضاء والزمن في منطقة بين السيميائية والسردية كما استحدث خطاطة عامة لحركة الحدث، ولكن من خلال البحث عن ذلك ضمن مستوى (الخطاب/النص) ليس على المستوى السطحي المتوسط بين العميق والخطابي الذي تسميه السيميائية بالبنية السردية، وهذا ما يجعل من اشتغاله ذلك نوعا من تأسيس حقيقي لسرديات الحكاية تتناسب مع المادة التي يشتغل عليها وتدفعنا للتفكير في محاولة ممارسة هذا الاشتغال مع النص المتجدد من حيث مكوناته الجنسية والنوعية (الراوية). حيث نسعى هنا ضمن هذا المبحث في شقه الأول(القسم الثاني) للأشتغال على سرديات النص أما في القسم الثالث فسيكون اشتغالنا على سرديات الحكاية، وسنشتغل في القسم الرابع على سرديات الخطاب مع بعض التحوير البسيط، وفي القسم الخامس على مستوى الممارسة السردية من خلال استنباط رؤى نظرية حديثة تتناسب مع التغيرات الحاصلة على مستوى النص الجديد، وتنطلق من الهواجس النظرية ذاتها للسرديات، كذلك في القسم السادس الذي سنشتغل فيه على موضوع سرديات الأجناس الذي نراه جديدا بالكامل، وسيكون الاشتغال بإذن الله على عدد أكبر من الروايات لتحقيق تجسيد للرؤية النظرية التي تمّ وضعها مبدئيا للتعاطي مع الخطاب باعتباره المدخل الشرعي لتفحص المعمار، وليس النص كما ذهبت لذلك اغلب الرؤى السابقة.

سيكون مدخلنا هنا من خلال القيام بتعريف حدود المستويات التي أفرزتها السرديات مقارنين إياها بما أنتجته سيميائيات غريماس وكورتس وكذلك سنحاول أن نضع اشتغال يقطين سابق الذكر عن السيرة الشعبية ضمن نفس المقارنة بحيث يصبح هذا الاشتغال هو المركزي بالنسبة لما ننتويه من أعمال قادمة تنتظم ضمن سياق السرديات ومستوياتها وتنفتح على علوم أخرى مجاورة. سننطلق في ذلك من ذات الأرضية السردية والمحافظة على ما نرى من إنجازاتها (قد أنجز باكتمال كمبحث الزمن أو تقسيم يقطين للصيغة السردية أو رؤية جينيت للتفاعلات النصية وغيرها) بينما سنطرح رؤية مخالفة وأحيانا غير موجودة ضمن رؤية السرديات السابقة كلما شعرنا بأنه هناك هوة ضمن الرصيد النظري للاشتغال، ولعله من الممكن أن يتبادر للذهن هنا سؤال عن جدوى وأهمية مثل هذا العمل ضمن رصيد نظرية أنجز ضمنها علماؤها ما أنجز وهي الآن تمارس حضورها عربيا وغربيا قبل ذلك، وللإجابة عن ذلك ننبه أولاً إلى أنه في رأينا أنه هناك ما زال الكثير لم ينجز ضمن النظرية السردية أو ربما أنجز ولم يصل إلينا ونحن هنا نسعى لنشتغل على مادة مكتملة ونهائية تمكننا من احتلاب النص الذي أمامنا و ثانيا نرى أنه مادام النص هو هدفنا، فباعتقادي تظل مسالة إنجاز نظرية مكتملة ونهائية بخصوصه من

الصعوبة بمكان، لأنه (أي النص) ديمومة لا منتهية من التحولات، لهذا سيكون مجمل سعينا محاولة تقعيد مجموعة من الرؤى الجديدة المفيدة ضمن اشتغالنا لتحليل النصوص مع ربطها الدائم بسياق السرديات ومستويات اشتغالها.

ستكون هذه المغامرة التي هي بداية رحلتنا للبحث المقارن بين الرؤى النظرية المطروحة من خلال السرديات وعبر مستوياتها ونبدأها هنا من خلال متابعة الجذور والعلائق ممكنة التحقق بين السرديات والسيميائيات السردية، التي ربما في مباحث أخرى تتسع لتستوعب سيموطيقا برس وكذلك الهرمينوطيقا .

مكونات هذا المبحث

إذن نحاول من خلال هذا البحث، وعبر مناقشة واستعراض المستويات المختلفة للتعاطي مع النصوص، التي أفرزتها السرديات والسيميائيات السردية، نحاول أن نطرح رؤية جديدة في بعض الجوانب، التي نعتقد أنه لم يتم ضمن رصيد النظريتين سابقتي الذكر أو كان التعاطي بشكل غير فعّال، وذلك نظراً لاختلاف المنطلقات و الحاجات المسبقة التي توسم كل اشتغال.

سيكون عملنا في البداية طرحا للمستويات التي حددتها تلك المناهج لاشتغالها واستعراضها وتعريفها في إطار بعضها البعض ثم من خلال تحديد بعض المنطلقات المنهجية نسعى لطرح رؤيتنا النظرية وآليات اشتغالنا الإجرائية التي نقترحها.

أولاً : ملامح رئيسية لعملية انبناء نظريتي السيميائيات السردية والسرديات:

لقد تحدثنا في الفصل السابق عن اللحظات الحاسمة في تاريخ النظرية السردية وعن دور كل منها في تأسيس مرحلة ما قبل السرديات وكذلك عن مجموعة من علماء السرديات والسيميائيات السردية، بينما هنا سنناقش من زاوية أخرى أثر بعض تلك الاشتغالات (وليس كلها) في وضع عرقلة لحركة تحليل النص (جمالياً).

1) آثر الدرس اللساني

بمناقشة السيميائيات السردية التي أسسها "غريماس" وجماعة مدرسة باريس وكذلك السرديات التي تأسست عبر اشتغالات "تودروف" و"جنيت" و "سعيد يقطين" وغيره سنجد أننا أمام قضية انطلاق اغلب هذه الاشتغالات المنهجية من اللسانيات، ف"بارث" يقول

"تزود اللسانيات، منذ البداية التحليل البنيوي للقصة بمفهوم حاسم وما كان ذلك منها إلا لأنها تقف مباشرة على ما هو أساسي في كل نسق من أنساق المعنى، أي تنظمه".[1] ، أي

[1] رولان بارت /مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة/ت:منذر العياشي /مركز الإنماء الحضاري/ ط.1 /1993.م/ص:35

الانطلاق من خصوصية اللغة، التي تمثل جزءًا من تشكيل الدلالة الكلية، وسيرورة الفكر الإنساني الكلي للتعاطي مع نص يمتاز بمجموعة من الخصوصيات، ما سيجعل التعاطي قاصرًا من جهة أنه لم يضع في اعتباره تلك الحيثيات الخاصة بهذا الجنس أثناء متابعته وتأسيسه للمدخل النظري الذي ينطلق منه حيث جعل التفكير اللساني الذي وسم مرحلة بكاملها من خلال المبادئ الكبرى التي أرستها سيمولوجية "سوسير" ورؤيته في المحايثة والتجلي وكذلك "بنفنست" ورؤيته في التلفظ وقضايا اللغة والتواصلية وهو يؤسس تفكيره اللساني ليخترق كل الاشتغالات التالية.

إن ما نلحظه هنا أنه قد ضاعت ضمن ذلك العمل التأسيسي الفكرة المركزية في السرد وهو أن المحكي قبل أن يكون فعل استدلال ودلالة وقبل أن يكون مادة للتجلي والمحايثة وقبل أن يكون جملة تتأسس على المستوى النحوي كخطاب، قبل كل ذلك هي محكي يمتلك خصائصه الذاتية التي تجعله يختلف عن كل ما سبق، ذلك انه وانطلاقا من مفهوم أدبية الأدب يصبح الأدب بذلك خارج اللسان باعتباره غير خطي، وباعتبار التواصل عبره يتم من خلال علاقة تحكمها نمطية الجنس، واشتراطات النوع قبل خضوعها لقضايا التدليل النمطي للفكر أو الاشتغال العادي الأفقي من حيث أدبيته.

إنَّ هذه الخصائص المركزية هي ما تم إهماله إبان تأسيس نظرية السرد، ولنتابع هنا اشتغالات السيميائيات السردية، والسرديات، حيث نجد ما يلي:

أ – السيميائيات السردية: حيث ننقل هنا شرح "سعيد بنكراد" لأسس سيميائية غريماس

ينطلق غريماس – بحسب بنكراد– من ملاحظة مفادها أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية. ويسلك في هذا سبيلا معقدا يواجه فيه إرغامات عليه أن يتجاوزها، وتفرض عليه اختيارات عليه أن يحدد موقعه ضمنها. إن هذا المسار المعقد يقود من المحايثة إلى التجلي عبر ثلاث محطات رئيسة:

1 – هناك أولا البنيات العميقة.

2 – هناك ثانيا البنيات السطحية، وتشكل هذه البنيات نحوا سيميائيا، أي مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي في أشكال خطابية خاصة.

3 – ثم هناك بنيات خاصة بالتجلي" [1]

---

[1] سعيد بنكراد/السيميائيات السردية (الجديد)/الفصل الثاني

نقلا عن موقع الكاتب على الأنترنت نقلا عن موقع الباحث على الانترنت http://saidbengrad.free.fr/al/index.htm

من خلال ما سبق ندرك أنّ المنطلق النظري للسيميائيات السردية، هو البحث عن التحولات الحاصلة من البنية العميقة إلى البنية السطحية التي يتجسد فيها البعد العاملي والوظائف، ثم متابعة عملية التحيين التي تعني الظهور النهائي من المستوى المحايث إلى التجلي عبر الممثلين والتفضيء والتزمين. وإذ لا نشكك في قيمة ما ذكر سابقا ولا في فائدته النظرية والعلمية، ولكننا نعتقد أن ذلك نفسه كان حجر عثرة في وجه تطور هذه الآليات النظرية، ذلك إننا هنا نخسر الكثير من إبداع النص لنقول قليلا ولنفوز بالسيطرة على تلك المعادلة التأسيسية التي كانت خلف انوجاد النص، وهو ما يعني إننا قد تكبدنا إضاعة الكثير في سبيل الحصول على القليل، ولعل المكسب الكبير الذي تحققه السيميائية هي في الاشتغال ذاته وفي تحول حركة التحليل تلك والبحث عن الخطاطة ضمن المستوى الخطابي والعودة بها عكسيا للمستوى السردي وكذلك في لعبة انكشاف حركة الفكر أمام السيميائي لهذا تتحول فتنة تلك الحركة الواعية لتكون حجر عثرة في مواجهة الكشف عن إبداعية النص وجماليته وتتساوى بهذا أمام القارئ (السيميائي) النصوص بقدر تساوي معادلاتها التأسيسية وهو بالطبع ما يحقق له (السيميائي) الخروج من عباءة الكاتب (الروائي أو القاص) ليصبح مأخوذا بفتنة السيرورة التي يشكلها وتشكله، بعيداً كل البعد عن استراتيجيات السرد وفتنته الجمالية.

ب) السرديات : تأسست العلوم السردية أو السرديات من خلال منجزات مجموعة من العلماء السرديين، لعل أهمهم "جيرار جينيت" و"تودروف" و"سعيد يقطين"، وكلهم يتحركون من ذات المنطلقات اللسانية، ويحددون مستويات التعاطي مع الرواية عبر ثلاثة مستويات، هي كما يلي:

القصة التي تمثل المستوى الصرفي .

الخطاب في حدود العلاقة بين الراوي والمروي له الذي يمثل المستوى النحوي.

النص في حدود العلاقة بين الكاتب والقارئ ويمثل المستوى الدلالي.

ويضيف "سعيد يقطين" الذي حدد المستويات الثلاثة السابقة :"يهمنا في هذا النطاق أن نسجل كون تعريف "تودروف" للخطاب باعتباره يتصل بطريقة تقديم القصة يتماشى والمنطلق الذي انطلق منه "توماشفسكي" من جهة، والتحليل اللساني من جهة ثانية. فإذا كان اللساني في تحليله الفعل بحسب زمنه وجهته وصيغته فإن مكونات الخطاب الحكائي بهذا الشكل هي مكونات الجملة الفعلية .وهذا التماثل بين الجملة والخطاب الحكائي هو الذي على أساسه يمكن أن نقيم تحليلا بوطيقيا للحكي.[1]

[1] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي /ص :30

ولعل تأثير اللسان أو علم اللغة على السرديات كان أقل من تأثيرها على جماعة السيميائيات السردية بحكم الميل الذي أبدته بوطيقيا "جنيت" لللإيقاعي[1] وبحكم طبيعة التمظهرات التي تم من خلالها النظر للمادة الحكائية التي كانت فاعلة في تحليل الخطاب الروائي، فيما نجد أن السيميائيات السردية وحسب أحد اكبر رموزها عربيا، تعاني من مشاكل متعددة كجهاز فاعل لتحليل الأعمال السردية المتبدلة والمتغيرة (وهذا لا يعني بأي حال تشكيكا في قيمتها العلمية والفكرية) حيث يقول "سعيد بنكراد" :"فمن جهة سيكون من الصعب قبول مقترحات "غريماس" الخاصة ببنية الممثلين. ذلك لأن هذه المقترحات لا تتجاوز حدود رصد عملية التحول من العامل إلى الممثل. فعملية التخطيب التي يشير إليها "غريماس" كتحول من المجرد إلى المحسوس إن كانت لها القدرة على مدّنا بأدوات تسمح لنا بالإمساك بحلقة مركزية من حلقات المسار التوليدي، فإنها عاجزة على الكشف عن خصوصية النص الدلالية والفنية. فتحديد الأدوار والمحاور الدلالية المرتبطة بها ورد هذه المحاور إلى بنية دلالية أصلية، لا يخلقان نصا ولا يحددان القيمة الفنية لهذا النص. ذلك أن الوجود الفني للشخصية لا يتحدد من خلال طرح هذه الشخصية كسند لمضمون قيمي ما فحسب، بل يتحدد أيضا وأساسا، من خلال خلق سلسلة من الانزياحات التي تدرك كوجود جديد يربط بين المخيالي والواقعي ضمن دائرة ثالثة يطلق عليها عادة عالم الممكنات".[2]

وقد قدمت السرديات عبر اشتغال "جنيت" على السارد واشتغال "يقطين" المنظم على الراوي، مادة نظرية متميزة، كما طرحت الفرصة عبر جهاز أجرائي منضبط ومتزن العناصر، من تحليل الزمن والصيغة والتبئير (لعل آثر هنري جيمس المميز ومن تلاه فيه كان بارزاً)، ولكن على الرغم من كل ذلك نشعر بأن هناك وقوفا عند هذه الحدود، والسرديات بهذا الشكل قد توقفت عن التطور واعتبرت حصرية، وتم الانتقال من الخطاب إلى النص عبر مفاهيم التناص وهذا ما حرم السرديات من فرص تحليلية هائلة كان يجب أن تتم على مستوى الخطاب وخاصة مع الخطابات الروائية الجديدة.

نحن هنا من خلال العودة للرؤية الرئيسية للسرديات والبحث عبر الخطاب عن كل المستويات الممكنة كمداخل لاشتغال استراتيجي للكاتب ضمن الخطاب، ننطلق من كون المحكي يتأسس من حدث أو فعل يحدثه فاعل و يحدث في زمن ما ضمن الفضاء الزمني وفي مكان ما ضمن الفضاء المكاني، ونحن إذ نبحث عن استراتيجيات الفعل الممكنة ضمن الخطاب لا نتقيد

---

[1] يقترب جنيت في اشتغاله في خطاب الحكاية من البلاغي، وخاصة عندما يتحرك باحثا عن التواتري في الزمن في خطاب الحكاية.

[2] سعيد بنكراد / سيمولوجية الشخصية الروائية/الفصل الرابع

والكتاب موجود في موقع الكاتب المذكور على شبكة الانترنت تحت العنوان التالي :**Saidbengrad.free.fr**

بالمستوى اللساني. ذلك أنه في رأينا على الرغم من قوانين اللسان هي التي تحكم التفكير الإنساني فأنها لا تمتلك الوضع نفسه ضمن الخطاب السردي، حيث من الممكن للكاتب الذي يرغب في أن بطرح فكرا ما أو يحكي حكاية ما ضمن بنية دلالية تتحقق عبر اللغة أن يعتمد وانطلاقا من وضع علامي–من العلامة– فيشكل صوره ورموزه من خلال علامات وسيناريوهات قارة ضمن الموسوعة[1] أو جديدة و كذلك من خلال ما يمكن أن نسميه بالمحكي الأساس الذي يتمفصل للعناصر الأربعة سابقة الذكر دون أن تميزه قوانين اللسان بوضع خاص، سوى أنه خاضع لآلياتها منطقيا التي ستبقى من جهة تجريدية ومحايثة، إذ أن ذلك هو مكان اشتغالها الاستراتيجي، ومن جهة أخرى ستشد الباحث باستمرار للبنية على حساب الجمالي أي سيتحول البوطيقي من أدبية الأدب التي افترض بحكم أنها الخصائص الأدبية للأدب إلى الخصائص اللسانية للخطاب و الكلام في عمومه. من كل ذلك نحدد أننا (بالإضافة لكل ما أنتجته رؤية السرديات التي سنحاول الاستفادة منها) سنعتمد أيضا في تعاطينا المتتالي مع الخطاب من خلال علم العلامات باعتبار أن الصورة علامة، والوصف المنتج علامة، والتفكير الذي يمارس أمامنا (من قبل الشخصية أو الراوي) علامة، ومن جهة أخرى، سنعتمد على مفهوم المحكي الأول، الذي يمثل الدرجة الصفر أو الأساس في تشكيل بنية الأنواع المتحركة ضمن هذا الجنس وذلك عند الانتقال للفصل الرابع من هذا الكتاب.[2]

2) مركزية الخطاب ضمن كافة المستويات التي سنراها

بمتابعة العمل السردي وباعتبار أن الخطاب هو الوجه الفاعل لمادة النص، فإنه لا يمكن البحث عن شيء ضمن العمل الروائي في أي مستوى من المستويات التي سنتحدث عنها، دون الرجوع للخطاب، حيث يقول "جنيت"، بعد أن يحدد ثلاثة محاور للاشتغال، وهي السرد والقصة

---

[1] يعرف ايكو الموسوعة بأنها سور يسند الاستدلالات الكنائية ونتائجها الاستعارية ويفسرها ويحدد بان التأثير السياقي يأتي من تحديد محور أو متحدث عنه أو من الإحالة على الأطر أو السيناريوهات التناصية.أنظر كتابه :

أمبرتو ايكو/ السيميائية وفلسفة اللغة /ت: د.أحمد الصمعي/مركز دراسات الوحدة العربية /ط.2005/1.م/ص:291

[2] يقدم علم العلامات الذي تأسس مع أعمال بيرس، بتعريف لموضوع العلامة وهو: أن موضوع العلامة هي المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات أضافية تخص هذا الموضوع" ونقسم بحسب هذا التعريف للعلامة أنواع المواضيع المنتجة أمامنا بواسطة العلامات لما يلي:أي شيء تقوم العلامة بتمثيله، وينقسم بذلك وبحسب رؤيتنا لتمثيل العلامة لموضوع في الواقع عبر تعاطينا من خلال الحواس ، وموضوع في الفكر كما نضيف قسما اخرًا خارج التمثيل العلامي وهو التجربة المباشرة التي نعيشها من خلال محكي يحكيها، إنها تقدم لنا عبر تجربة أخرى ونحتفظ لكل هذه الأنواع ينظر للمزيد :

سعيد بنكراد/ السيميائيات و التاويل/المركز الثقافي العربي/ط:2005/1.م/ص:81

والخطاب السردي : "ومن البديهي، أن يكون مستوى الخطاب السردي هو الوحيد من بين المستويات الثلاثة التي ميزنا بينها الآن، الذي يعرض نفسه مباشرة للتحليل النصي "[1].

ثانياً: ملاحظات قبل البدء في طرح مستويات اشتغال السرديات والسيميائيات السردية

1: نلاحظ بداية أن كل الاشتغالات النظرية المذكورة سابقا انطلقت من مستويات معينة محددة وأنها في تعاطيها مع هذه المستويات انطلقت من خلفيتها النظرية التي تنطلق منها.

2: نؤكد أن هناك أزمة مصطلح بين المناهج سابقة الذكر، وهو ما سيفرض علينا تعريف المصطلحات الرئيسية المستخدمة في ضوء بعضها البعض.

3: لكل مستوى من المستويات السابقة تمظهرات معينة تستخدم هذه التمظهرات من قبل المشتغل لخلخة ركود النص.

4: المادة النظرية سابقة الذكر مختلفة في توظيفاتها، حيث كان منها ما استخدم لغرض التعاطي مع نصوص متداولة ومتبدلة مثل الرواية والقصة والبعض الأخر مع نصوص منتهية وقارة كالسيرة الشعبية العربية أو ينفتح (كما في حالة السيميائيات) ليناوش كل أنواع النصوص بما فيها الصورة، السينما، وكل أنواع الخطابات.

5: الهواجس التي تحرك كل الاشتغالات السابقة كانت مختلفة ومتباينة ولهذا كان هناك تباين كبير في حاجة كل من تلك الاشتغالات والموضوع المحرك للملاءمة التي تتم عبرها.

ثالثاً: المستويات المنتمية للسرديات:

1 : **مستوى السرد ضمن سرديات "جنيت"** وهو ما يمكن أن نسميه من خلال تعريفات "سعيد يقطين" **بالممارسة السردية** وهي بمعنى قريب بشكل ما من مستوى التحيين عبر التفضيء والتزمين وطرح الممثلين لدى السيميائيات السردية وإن كان ذلك لا يتم كما ترى السيميائيات السردية من خلال التحول من المستوى السطحي إلى المستوى الخطابي والجدير بالذكر أن السرد لدى "غريماس" يتحقق على المستوى السطحي الذي يعتبر مستوى توسطي بين المستوى العميق والمستوى الخطابي ويتم عبره كما سنرى فيما بعد متابعة العوامل والوظائف. ونحن هنا نوافق تسمية يقطين لهذا المستوى **بالممارسة السردية** ونعتبره مستوى من المستويات الهامة التي يتوجب الاهتمام بها عند متابعة طرح المادة النظرية لرؤيتنا. وينقسم السرد بحسب جنيت للسرد والوصف[2]. هنا يهمنا ملاحظة أن مستوى الممارسة السردية تحدث متداخلة مع

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت.معتصم، الأزدي، حلي، المشروع القومي للترجمة، ط.2، 2000م /ص:39

[2] (G.Genette Figures II.p.56.57)

نقلاً عن :حميد الحميداني/ بنية النص السردي، ص78،79

الخطاب ولكن نفصل بينهما من خلال انتماء الخطاب للراوي وتمفصله لثلاثة مستويات كما سنرى بينما الممارسة السردية هي تقسيم إطاري عام نبتغي منه متابعة التقنيات السردية (التي ضمن الخطاب) من وجهة نظر شبه أسلوبية.

2 : **مستوى خطاب الحكاية ضمن سرديات "جنيت"** بمعنى الخطاب السردي وهي هنا تقابل الخطاب لدى "يقطين". حيث يؤكد "جنيت" على تعدد مفهوم الحكاية التي تأتي بحسبه في ثلاثة معانٍ وهي كما يلي :"فبمعنى أول –هو الأكثر بداهة– تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث" ثم يضيف بعد مسافة "وبمعنى ثان تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخيلية، التي تشكل موضوع هذه الخطبة ومختلف علاقاتها من تسلسل وتعارض وتكرار " ويضيف أيضاً "إن هذا ما يعني دراسة الحكاية دون التركيز على الوسيط اللساني أو غيره الذي يطلعنا عليها". ثم يضيف المعنى الثالث للحكاية وهو أن كلمة حكاية تدل على حدث ولكنه ليس الحدث الذي يروى ولكن الحدث الذي يقوم على أن شخص ما يروي شيئا ما"[1] .

ويختار جنيت من بين هذه التعريفات الثلاثة للحكاية التعريف الأول الذي تعني من خلاله الخطاب السردي. ولعل الاختلافات في هذا المستوى بين يقطين وجنيت ليست كبيرة، وهي كما يلي:

أ – يعتبر "جنيت" العلاقة التي يتم من خلالها الخطاب تتم من خلال السارد إلى المسرود له . والسارد هو اصطلاح تقني لا يختلف في جوهره كثيرا عن الراوي لدى "يقطين" الذي يعتبر العلاقة تتم ضمن الخطاب بين الراوي والمروي له، مع ملاحظة أننا هنا عندما نتحدث عن السارد نتحرك في مستوى متزامن مع مستوى السرد لدى جنيت وهو ما يفترض أن يكون مكتوباً، بينما تنفتح السرديات لتكون شفهية ومكتوبة على كل الخطابات، نحن لهذا نعتقد أن تعبير الراوي الذي يستخدمه يقطين أكثر تعبيرا عن مرادنا.

ب– من حيث تمظهرات هذا الخطاب التي يراها "جنيت" تنقسم لما يلي :

الزمن حيث يبحث فيه العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب ويتابع النوسان الزمني بين استرجاع واستباق وكذلك يتابع المدى والسعة وكذلك قضية التواتر حيث يتم متابعة أنواع التواترات الزمنية.

الصيغة التي تتمفصل لديه إلى المسافة والمنظور والتبئيرات. حيث تمثل الصيغة طريقة حكي الخطاب .

---

[1] جيرار جنيت / خطاب الحكاية /ص:37

الصوت : وفيه يتابع من يتكلم وكذلك يسائل العلاقة بين السارد والبطل أو الشخص .

سنتابع مع "يقطين" أنه طرح ضمن الصيغة السردية مجموعة من أنماط الصيغ تنقسم لثلاثة أنواع رئيسية هي الخطاب المعروض والمسرود والمنقول. حيث يزيح الرؤية أو المنظور ويضمها مع الصوت ضمن ما يعرفه بالتبئير وفيه يجيب عن سؤال من يتكلم ضمن الصوت ومن يرى ضمن الرؤية .

وعلى الرغم من التنظيم المميز لتقسيم يقطين هنا فأن لنا موقفًا منه نتيجة لاختلاف الاشتغال بيننا وبينه، فاشتغال يقطين، يتم فيه عزل الشخصية و التعامل مع الصوت والرؤية من خلال أشكال نمطية، هي المبئر والمبأر (على الرغم أنه يسمي الشخصيات عند التطبيق على الروايات التي يشتغل عليها)[1]، كما أنه يميل انطلاقا من البعد اللساني الذي يسم منهجه إلى البحث عن البنيات القارة داخل النص السردي و استنطاقها. في حين سنجد أن "جنيت" ونتيجة لاختلاف بسيط في المنطلقات، سنجده وهو يشتغل (خاصة في كتابه خطاب الحكي) أقرب للجمالي أو للبلاغي وهو يتحدث عن التواتر الذي يعتبر الميزة الأكبر في الرواية التي يشتغل عليها بحثا عن الزمن المفقود.

الخطاب بهذا الشكل يقترب من الخطاب لدى السيميائيات السردية من حيث المستوى ولكن يبقى الفارق المنهجي الرئيسي بينهما في التمظهرات التي يتم التركيز عليها ضمن هذا المستوى، ف"غريماس" يرى أن عملية التشكيل النهائي للخطاب تتحقق من خلال التحيين عبر تفضيء وتزمين المادة السردية وطرح الممثلين الذين تحولوا من خلال هذه العملية من عوامل (ضمن مستوى السرد) و لقد سبق قبل قليل أن عرَّفنَا مفهوم السرد لدى السيميائيات السردية ونضيف هنا أنه يتم في مستوى الخطاب طرح الصور والثيمات ولعل التركيز قد صار اكبر على الجانب التصويري في منجزات "كورتس" السيميائية.

3)مستوى القصة ضمن سرديات "جنيت" وهي المستوى الثالث من مستويات التعاطي مع النص السردي لدى "جنيت" ويعرفها "يقطين" بنفس التسمية تقريبا وتنقسم إلى حدث وشخصية وزمان ومكان، وتعتبر القصة المادة الحكائية الأولى التي يتم من خلال تخطيبها خلق الخطاب الروائي. والقصة كمادة بهذا الشكل من حيث مفرداتها المكونة لها تتلاقى مع نفس تسميات السيميائيات لسردية لمكونات الخطاب، فيما ظلت مكوناتها غالبا دون اهتمام (على الأقل) عربيا، إذ لم نر أي اشتغال على مستوى الحكاية (القصة الأولى)، باستثناء اشتغال "سعيد يقطين" المزدوج على مستوى القصة في السيرة الشعبية، وسنورد ملاحظاتنا على اشتغاله ذلك في حينه.

---

[1] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي / ص.310

4) مستوى النص لدى جنيت

تحول جنيت ضمن ما حدث من تحول للنظرية الأدبية للنص و اشتغل على التعالي النصي باعتباره أداة لدرس علاقة تربط بين نصين، أحدهما سابق، والأخر لاحق، وقسَّم هذه العلاقات في كتابه أطراس لخمسة أنواع من العلاقات كما يلي :

النوع الأول: التناص وتحدث فيه العلاقة بين نصين يسمى كل واحد منهما متناصا. ويعرفه جنيت قائلاً "التناص علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص. عن طريق الاستحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر؛ بشكلها الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد (بين مزدوجتين، بالتوثيق، أو دون توثيق معين). أو بشكل أقل وضوحا وأقل شرعية (في حال السرقة الأدبية). أو بشكل أقل وضوحا، بعد، وأقل حرفية في حال "التلميح أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر"[1].

وينتقد جنيت تعريف ريفاتير الفضفاض والواسع الذي يقول فيه: "التناص هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة" ذاهبا إلى حد المطابقة بين التناص – كما فعلت أنا بالنصية المتعالية (يقول جنيت)– وبين الأدبية ذاتها "التناص، كما يقول، هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي، وحدها في الواقع، تنتج الدلالة، أما القراءة السطرية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية، فإنها لا تنتج غير المعنى.

النوع الثاني: لدى جنيت هو النص الموازي(المناص كما يترجمه يقطين). وتمثله كل العتبات المختلفة ويذكر في معرض حديثه عنها (جنيت) كل ما يمكن أن يعتبر في سياق العتبات (العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة، الرسوم، نوع الغلاف، وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي وغير رسمي)؛ ويضيف جنيت وهو يتحدث عن هذه العلاقة :"بحيث إن القارئ الحصيف والأقل اضطرارا للتنقيب خارج النص، لا يستطيع دائما التصرف بالسهولة التي يتوخاها"[2].

[1] كتاب أطراس الأدب من الدرجة الثانية/ ترجمة مختار حسني/ مجلة فكر ونقد/ عدد 16

[2] كتاب أطراس الأدب من الدرجة الثانية/ ترجمة مختار حسني/ مجلة فكر ونقد/ عدد 16

النوع الثالث من التعالي النصي هي النصية الواصفة أو الميتانصية (بحسب ترجمة يقطين له) وهي علاقة التعليق التي تتم بين نص وأخر بحيث ينتقده أو يتحدث عنه بأي شكل دون أن يذكره مباشرة أحياناً.

النوع الرابع: "النصية المتفرعة (يترجمه يقطين بالنص اللاحق، ويوظف تسمية التعلق النصي له[1]) ويقصد به جنيت كل علاقة تجمع نصا (ب) –الذي سأسميه نصا متفرعا بنص سابق(أ) سأسميه "نصا أصلا، يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير، يلقح منه كما في الاستعارة" و"هي علاقة تحويل أو محاكاة".

النوع الخامس النصية الجامعة (وهو ما يترجمه يقطين كمعمار النص) ويتعلق الأمر هنا بعلاقات ذات طابع صِنافي (من الصنف) خالص مثل النوع المكتوب عن العمل (رواية، قصص، شعر، سيرة ذاتية)، العنوان البارز كما في "أشعار"، "دراسة"، "رواية الوردة"... أو، في أغلب الأحيان، مع عنوان صغير كالإشارة إلى أن الكتاب رواية أو قصة أو قصائد... التي تصاحب العنوان في أسفل الغلاف. ويرى جنيت النوع كما يلي: (النوع ليس سوى مظهر لجامع النص) فإن البيت الشعري ذاته لا يعين نفسه على أنه بيت شعري، ولا النثر على أنه نثر ولا الحكي على أنه حكي... في النهاية؛ فإن تحديد قانون أو معيار النوعية لنص ما ليس من شأن النص وإنما من شأن القارئ، ولكن (يضيف جنيت) "تمييز النوع الأدبي على أنه شعر أو قصة أو رواية يتحكم، كما نعرف، في توجيه أفق انتظار القارئ ومن ثم في استقباله للعمل الأدبي"

كما يضيف جينيت في مدخل كتابه مدخل لجامع النص :"ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة والمتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حده. ونذكر من بين هذه الأنواع **أصناف الخطابات** (والتشديد من عندي) وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. ولقد اجتهدت الشعرية الغربية (يقول جينيت) منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحداً قابلاً للإحاطة بكامل الحقل الأدبي. ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات، أهمها التقسيم الثلاثي المعروف منذ القرن الثامن عشر، الذي أُسند خطأً لأرسطو نفسه، وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة "أنماط أساسية" صنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية: الغنائي، و الملحمي، والدرامي. ولقد سعيت هنا (يضيف جينيت) إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بان أعدت رسم تكوينها تكوّنها التدريجي.."[2]

---

[1] سعيد يقطين/ من النص إلى النص المترابط/المركز الثقافي العربي/ط:2005/1م/96

[2] جيرار جينيت /مدخل للنص لجامع النص /ت. عبد الرحمن أيوب/دار توبقال للطباعة والنشر/ط:1986/2م

سنضع في الفصل الرابع تفصيلا اكبر بخصوص هذا الموضوع حيث نناقش مستوى التداخل الإجناسي وعلاقته بمستويات النص الثلاثة سابقة الذكر وعلاقة ذلك بالأسلوبية، كما سنطرح بإذن الله مفهومنا لشروط تعاطي وتداول كتابة وقراءة النص السردي (الرواية) وكذلك سنناقش (في ضوء ذلك الطرح) موضوع المتعاليات وكذلك بعض رؤى أهل السرديات بخصوص مفهوم التعالي النصي ومعمار النص تمهيدا لجعل مفاهيم النوع والتداخل النوعي و الإجناسي أداة لتحليل النصوص كما نفترضه ضمن سرديات الأجناس، كما سيكون هناك اشتغال تطبيقي على كم من الروايات التي وجدنا بها مادة مميزة تناسب ما ننشده.

5) مستوى الخطاب ضمن سرديات سعيد يقطين:

تمهيد: يتحدث يقطين كأغلب المشتغلين بالسرديات عن ثلاثة مستويات و ينطلق في تقسيماته من تقسيم "تودروف" و"جنيت" لمستوى الخطاب والقصة ويضيف لهما المستوى النصي حيث يلاحظ الخلط الذي يقع فيه "جنيت" وهو يتحدث عن الخطاب السردي والنص السردي بنفس التسمية، ويقسم مستويات التعاطي مع النص لما يلي:

القصة : وتمثل المستوى الصرفي .

الخطاب ويمثل المستوى النحوي.

النص : ويمثل المستوى الدلالي.

الخطاب : يوافق تعريف "سعيد يقطين" للخطاب تعريف جينيت وينطبق عليه كل ما انطبق عليه باستثناء بعض التمظهرات –الصيغة السردية والتبئير– وكذلك الاختلاف حول طبيعة العلاقة التي تحقق الخطاب التي يراها يقطين تتم– وأتبعه في ذلك – بين الراوي والمروي له. كما يقسم يقطين تمظهرات الخطاب الروائي لما يلي :

أ– الزمن: وهو في اشتغاله الزمني قريب جدا من اشتغال "جنيت" باستثناء أنه لا يولي التواتر اهتماماً كبيراً، ولعل سبب ذلك أن الأعمال التي اشتغل عليها لم يوظف فيها التواتر بشكل جيد كما أنني اعتقد أنه من حيث المنهجية يمثل التواتر الأداة الوحيدة من أدوات تفحص الزمن التي تقترب بشكل كبير من البلاغة وعلم الجمال أكثر من اقترابها من بنية الخطاب.

ب) الصيغة السردية : وتعني أنماط تبليغ الخطاب من خلال ثلاثة صيغ رئيسية هي صيغة الخطاب المعروض وصيغة الخطاب المسرود وصيغة الخطاب المنقول.

وتحتوي الصيغة السردية بهذا الشكل كافة أنماط تشكيل الخطاب وهي كما أسلفنا تختلف عما طرحه جينيت ذلك أن يقطين يفصل بين الرؤية ويضعها ضمن التبئير ويهمل المسافة من خلال التعاطي مع الصيغ الممكنة المختلفة التي تغطي كافة فرص تشكيل الخطاب.

ج) التبئير: يتم في هذا المجال الانتباه للصوت وللرؤية فمن خلال الصوت نجدنا أمام براني وجواني الحكي ومن خلال الرؤية نجدنا أمام تقسيم داخلي وخارجي وهو ما يختلف بشكل جذري كما أسلفنا عن تقسيمات جينيت السابقة.

يمثل في نظرنا طرح يقطين السابق للتمظهرات الثلاثة التي يتشكل منها الخطاب أكمل طرح موجود للاشتغال، كما نذكر هنا بان مثل هذه التقسيمات غير موجودة ضمن رؤى السيميائيات السردية.

6)مستوى القصة (الحكاية الأولى) سرديات سعيد يقطين: وهي المادة الحكائية الأولى التي يتم من خلالها الانطلاق لتخطيب الخطاب الروائي، وتتكون مثلما حددها كل أهل السرديات من حدث أو فعل، شخصية أو فاعل، زمان، مكان. والقصة بهذا الشكل تقترب جداً من تقسيم أهل السيميائيات السردية للخطاب الذي يتم بعضه عن طريق التفعيل وإبراز الشخوص(طرح الممثلين) والتزمين و التفضيء. وذلك من خلال تحويل المادة من المستوى السردي(بمفهوم السيميائية) إلى مادة خطابية عبر ما سبق ذكره.

7): مستوى النص ضمن سرديات سعيد يقطين: وهو يعني المادة المكتوبة للعمل السردي في إطار العلاقة بين الكاتب والقارئ. ويعرفه سعيد يقطين كما يلي : "يمثل النص حسب رؤية أغلب السرديين البنية الدلالية المنتجة عبر المادة النصية و الخالقة للتفاعل بين الكاتب والمتلقي والمنطلقة من بنية نصية أنتجتها وفي إطار بنى ثقافية واجتماعية محددة ، ويعكس النص عبر خاصيته التواصلية والتفاعلية هذه المكون التناصي الداخل في تكوين الكاتب وتعكس كذلك الخصائص الثقافية والاجتماعية لمجتمع النص"[1].

ويمثل قطبي التفاعل في التفاعل النصي الكاتب والقارئ، وقد خرجت عبر أدبيات النص والتناص منذ كلمة "جوليا كريستيفا" الشهيرة عن التناص ، مراكمات متميزة وتحولت الدفة الموجهة لعجلة السرديات نحو الخصائص المختلفة للنص، ثم مع أدبيات القراءة فيما بعد للاحتفاء بالمتلقي.

ركزت منجزات سعيد يقطين، في كتابه (انفتاح النص الروائي) على، ثلاثة مكونات:

[1] سعيد يقطين/انفتاح النص الروائي/المركز الثقافي العربي/ ط:2001/2.م/الفصل الثالث

1- التفاعل النصي. 2- البنية النصية . 3- البنيات السوسيونصية .

فيما اشتغل في كتابه الرواية و النص السردي[1] على النوع الرابع وهو النص اللاحق، والملاحظ أنه في اشتغاله ضمن انفتاح النص الروائي حقق بالإضافة لتأسيس اشتغال متميز على التناص، حقق الربط بين السرديات والنقد الاجتماعي من خلال مفاهيم البنية السوسيونصية وغيرها، ولعل هذا سيكون أداتنا في تصور انفتاح لاحق (كان قد تحدث عنه يقطين) للسرديات على كافة العلوم للاستفادة منها.

رابعاً : السيميائيات السردية

تمهيد: قسمت السيمائيات السردية مستويات التعاطي مع العمل السردي لثلاثة مستويات. ويبدو مفهوم المستوى ضمن السيميائيات السردية مرتبطا جذريا بالمفهوم اللساني لتشكل الدلالة، فالفصل هنا ليس بين مستويات ثلاثة منفصلة، وإنما بين مستويات ثلاثة لتشكل الدلالة وهذه المستويات جائزة الحدوث ضمن النص السردي بمثل ما هي حادثة ضمن أي نص آخر أمتلك معنى تجريديا وتحول ذلك المعنى لمستوى سطحي ضمن الخطاب بحيث صار قيمة غير محددة أو محينة تتحرك على المستوى العميق وفق سنن خاص، ويتم تحيينه من مستوى السرد (الذي هو مستوى توسطي بين البنيات العميقة والخطاب) من خلال التفضئ والتزمين وطرح الممثلين.

فالسيميائيات السردية تتعاطى من حيث التسميات مع النص السردي من خلال مكونات القصة لدى "جنيت" و"يقطين" التي ستكون المنتج النهائي ضمن مستوى السرد كما أسلفنا. ومن خلال مكونات القصة (الحدث، الشخصية، الزمان، المكان) تبحث متدرجة في مسار عكسي من التجلي للمحايثة عبر ثلاثة مستويات وهي كما يلي بحسب شرح "سعيد بنكراد" لها:

"ينطلق "غريماس"، وهو المؤسس الفعلي للسميائيات السردية، من ملاحظة مفادها أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية. ويسلك في هذا سبيلا معقدا يواجه فيه إرغامات عليه أن يتجاوزها، وتفرض عليه اختيارات عليه أن يحدد موقعه ضمنها. إن هذا المسار المعقد يقود من المحايثة إلى التجلي عبر ثلاث محطات رئيسة هي البنيات العميقة .... ثم هناك ثانيا البنيات السطحية، وتشكل هذه البنيات نحوا سيميائيا، أي مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي في أشكال خطابية خاصة.... ثم هناك بنيات خاصة بالتجلي، وتقوم هذه البنيات بإنتاج وتنظيم الدوال، والأمر يتعلق في هذه الحالة، بالوجه اللساني للقيم"[2].

---

[1] سعيد يقطين / الرواية والتراث السردي/رؤية للنشر والتوزيع/ط:2006/1م.

[2] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية /الفصل الثاني .

سنحاول تبسيط البنيات السابقة الذكر بتحديدها مع التذكير بأن طبيعة التحولات التي تتم من بنية لأخرى لا تتم من خلال ذات القواعد التي يتم من خلالها التحول داخل السرديات وإنما عبر مسارات آخرى تهتم أصلا بكافة آليات الاستدلال التي يمتلكها الذهن البشري وتتعاطى مع المادة السردية بذات الطريقة التي تتعاطى بها مع الخطابات غير السردية الأخرى كيف ما كانت.

يقول "سعيد بنكراد" هنا :" إن السردية، باعتبارها نشاطا إنسانيا للتمثيل ولإنتاج الدلالات، لا تعبأ بمادة تمظهرها، فهي قابلة للظهور من خلال مواد تعبيرية أخرى غير اللسان (السينما، المسرح، الحركات الجسدية، الصورة المتحركة أو الثابتة).[1] حيث الهاجس الرئيسي هنا هو البحث عن بنية للمعنى وليس عن بنية للنص، وعلى الرغم من هذا الاختلاف المنهجي التأسيسي بين اشتغالنا الذي ينزع للجمالية شيئا ما –عبر البحث عن استراتيجيات الفعل الكامنة داخل هذا الجنس وبين الدرس السيميائي– إلا أننا نرى أن تقسيم الدرس السيميائي لهذه المستويات وكذلك طبيعة تعاطيه مع المستوى الخطابي ذا خصوصية نحتاجها ونحن نسعى لتحقيق رؤية أكثر دقة وانفتاحا في التعاطي مع مستوى الحكاية.

كما يضيف بنكراد منطلقا من مفهوم السيميائيات للمحايثة والتجلي "استنادا إلى روح هذا المفهوم تبلورت الفكرة القائلة بأن الدلالة لا تكترث للمادة الحاملة لها، ولا دور لهذه المادة في ظهورها وانتشارها واستهلاكها. وهذا معناه أن هناك سقفا مضمونيا (مادة مضمونية محايثة) يتحدد من خلال ثنائيات توجد خارج مدارات التحقق" حيث المحايثة كما عرفها لالاند :"في قاموسه مرتبطة بنشاطين : نشاط يحيل على كل ما هو موجود بشكل ثابت وقار عند كائن ما (والأمر يتعلق برؤية ستاتيكية)، وآخر يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبرا عن طبيعته الأصلية (رؤية دينامية). وفي الحالتين معا نحن أمام مضامين سابقة في الوجود على الإنسان ومعطاة مع الطبيعة ذاتها. وفي هذا السياق فإن المحايثة هي رصد لعناصر لا تفرزها السيرورة الطبيعية لسلوك إنساني مدرج داخل الزمنية التاريخية باعتبارها مدى يخبر عن المضامين وينوعها"[2] ونجد هنا التجلي كنقيض أو وجه مقابل للمحايثة حيث التجلي يكون من مستوى التنظيم السطحي، إلى الخطابي وعلى هذا الأساس كان الحديث عن المحايثة والتجلي باعتبارهما يغطيان "نمطين للوجود في حياة الدلالة وتجليها عبر الوسيط السردي : المادة المضمونية العديمة الشكل، وهي المادة التي يستند إليها المبدع من أجل إنتاج نصوص مخصوصة. وهناك

---

[1] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية /الفصل الثاني

[2] سعيد بنكراد /السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها / الفصل الثامن:مفاهيم سيميائية.

الأشكال المضمونية التي تشير إلى التحققات الخطابية المخصوصة، وهي ما يخبر عن التلوين الثقافي الخاص بتوزيع المادة المضمونية"[1].

مستويات تعاطي السيميائيات السردية مع النص

1 – التنظيم العميق

يطرح داخله المعنم[2] بصفته العنصر المميز والمسئول عن أي تمفصل دلالي. وسيكون النموذج التأسيسي أول أشكال التنظيم الدلالي. والمقصود هنا بالمعنم (بحسب تسمية بنكراد) الوحدات الصغرى التي من خلالها نستطيع الإمساك بالمضمون، و يحتوي على أولى الأشكال التنظيمية وذلك من خلال ارتباط مجموعة من القيم المضمونية بعضها ببعض ضمن سلسلة من العلاقات المتنوعة، وهذا يجعل الانتقال من المستوى التجريدي إلى المستوى المحسوس المشخص أمرا قابلا للتصور. "وهذا المستوى هو المستوى التجريدي أو التركيب النحوي المدرك الذي تتكون فيه القيم الأساسية للنص، وهذه القيم يمكن أن تقدم في صورة "مربع سيميائي" والمربع السيميائي تمثيل مرئي للعناصر الأولية للدلالة، وإيضاح علاقات التناقض (التضاد) والتضمين هو التعبير الطبيعي لأي مجموعة دلالية والمربع السيميائي أداة نافعة لتصوير الدلالة السيميائية الأساسية أو المتضادات الموضعية التي ينهض عليها النص، كما أنه يتيح لنا التعرف على الحركات النصية عن طريق تحديد المراحل الأساسية أو التحولات في القصة وأيضا متابعة المسار السردي للذات"[3].

المربع السيميائي

انطلاقا مما عبرنا عنه فيما سبق من رؤية دوسوسير للدلالة في الاختلاف ولرؤية يلمسليف لمفهوم اللغة من أنها ليست إلا نظاما من العلاقات وليس (العلامات)، فالسيميائية تنطلق من هذا لترسم البنية الدلالية العميقة التي تتأسس من الاختلاف ومن دخول علاقة بين عناصر هذا الاختلاف كما يلي حيث: " المربع السيميائي ليس إلا تمثيلا مرئيا للبنية الأولية للدلالة، وهو التعبير المنطقي لأي مجموعة دلالية"[4]. وهناك ثلاث علاقات رئيسية بين العناصر المكونة للبنية سابقة الذكر يطرحها مؤلفا كتاب المصطلح السيميائي:

---

[1] سعيد بنكراد /السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها /الفصل الثامن:مفاهيم سيميائية.

[2] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية /الفصل الأول

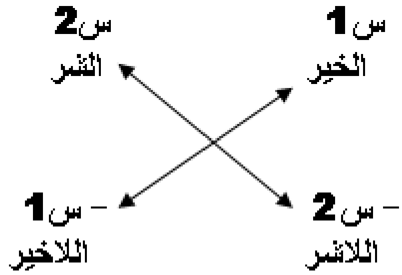
[3] نقلاً عن موقع الناقد الكويتي عابد حازندار وترجمته لكتاب: (معجم مصطلحات السميوطيقا) (المقدمة)
Bronwen Martin and Felizitas ringham/ Dictionary of Semiotics:

[4] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية

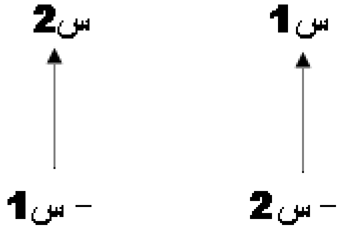
أ) التباين أو التعارض(التضاد) ، والدلالة ينظر إليها أساسا على أنها نتاج للتباين، فليس هناك أعلى بدون أسفل، ولا خير بدون شر، ومن أجل أن يكونا في تباين أو في علاقة تناقض فإن مصطلحين مثل (يشار إليهما غالبا ب س1 وس2) يجب أن يمتلكا سمة مشتركة فمثلا "ساخن "و" بارد "يمتلكان معا فكرة الحرارة، والحرارة تعرف هنا بأنها المصطلح المعقد، و" عال " و" منخفض "يمتلكان صفة مشتركة هي الرأسية، ولهذا فإن مصطلحهما المعقد هو الرأسية، ولهذا فإن س1 تفترض وجود س2.

س1 ——————— س2

ب) النقض: ومن أجل أن تنطلق من س1 إلى س2 يجب أولا أن تنقض س1: (تكتب – س1) وإذا أردت أن تتحرك مثلا من" عال "إلى" منخفض "يجب أن تمر من خلال" غير عال " وعلى هذا فإن" غير عال" (- س1) يصبح المصطلح المتناقض، وإذا كانت س1 هي الخير فإن – س1 هي اللاخير، وإذا كانت س2 هي الشر فإن – س2 هي اللاشر:



ج) العلاقة الثالثة التي تحكم أو تؤكد المربع هي علاقة تضمين أو تكميل، وهذه تتبنى على العلاقة بيين مصطلح ونفي نقيضه، فالخير يتضمن اللاشر، و" عال "يتضمن" غير منخفض"، وهو معادل لفعل التوكيد مظهرا تلاحم الدلالة، ولهذا فإذا كان الخير لا يتضمن" اللاشر "فإن الزوج الأصلي الخير/الشر مع نقيضيهما ينتميان إلى مجموعتين دلاليتين مختلفتين، أي أن س1 و – س2 أو س 2 و – س1 تعرفان إذن بأنهما مصطلحان مكملان



و من الممكن استخدام المربع السيميائي كأداة ليس في تحليل المفاهيم الدلالية الفردية فحسب، ولكن في الوحدات الطويلة للدلالة مثل الفصول أو نص كامل. وسنرى كيف يمكننا الاستفادة من هذه الرؤية التي تتأسس لدى السيميائية ضمن (المستوى العميق) كيف نستفيد منها على مستوى الخطاب (لدى السرديات) وكذلك عند تحليلنا لعمليات التفاعل النصي وكذلك ضمن

سرديات الحكاية. ونعود هنا لنراجع وضع المستوى العميق ضمن السرديات، حيث لا نجد أي تراكم ذي علاقة بهذه المستويات قد أفرزته السرديات وذلك انطلاقا كما أسلفنا من الانشغالات المختلفة لكل منهما التي تجعل تقاطعهما يحدث في أماكن بينما هناك أماكن أخرى لا نجد أي تقاطع بينهما.

2: التنظيم السطحي

يتم داخله طرح الآثار المعنوية باعتبارها نتاجا لدخول المعانم في علاقة مع بعضها البعض، وسيكون النموذج العاملي، بوصفه صيغة تركيبية، معادلا للنموذج التكويني. ويتعلق الأمر، بعبارة أخرى، بالواقع الذي ينتج عن الوضعيات الملموسة التي تقوم بتجسيد هذه المضامين. بناء على ذلك، فإن تحديد البنيات السردية، وتخصيص موقعها كمستوى بنيوي توسطي بين المحايثة والتجلي، يفرض علينا أن نقلب المعادلة التحليلية. فعوض أن نتحدث عن توليد الدلالة من خلال إنتاج الملفوظات المتمفصلة في خطاب تام، يجب الحديث عن البنيات السردية باعتبارها أداة إنتاج الخطاب المتمفصل في الملفوظات. وفي هذا المستوى نتابع العوامل وهي عبارة عن الممثلين أو الشخصيات في مستوى التجريد من خلال وظائفهم وينطلق "غريماس" هنا في تقسيمه للعوامل من رؤية سابقة كانت قد تأسست ضمن الشكلانية الروسية مع الوظائف التي أسسها "بروب" وهو يدرس الحكاية الشعبية الروسية. حيث " يمكن اعتبار النموذج العاملي تعميما لبنية تركيبية. أو هو، بعبارة أخرى، شكل قانوني لتنظيم النشاط الإنساني، أو هو النشاط الإنساني مكثفا في خطاطة ثابتة"[1]. إن المستوى العاملي هو مرحلة متوسطة بين المستوى المحايث حيث يوجد المعنى كبنية خام قارة، والتجلي الخطابي. وقد قلص "غريماس" العوامل لستة كما يلي

ذات وموضوع، مرسل ومرسل إليه، مساعد ومعيق.

إن هذه العوامل تتم حركتها عبر ثلاثة محاور و هي كما يلي :

- محور الرغبة : هو المحور الذي يربط بين الذات والموضع
- محور الإبلاغ : وهو عنصر الربط بن المرسل والمرسل إليه
- محور الصراع : وهو ما يجمع بين المعيق والمساعد.

---

[1] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية/ الفصل الثالث

وسنجد أن بدايات التحول من المجرد للمشخص داخل هذا المستوى تتم عبر عملية التحريك ومن خلال ما أسماه "غريماس" بالخطاطة السردية .

الخطاطة السردية

"إذا كان الإمساك بالعمليات المندرجة في المستوى العميق لا يتم إلا من خلال عملية تشخيصية تتصارع داخلها كراكيز بلا وجه ولا لباس (العوامل) وفق سيناريو محدد سلفا ، فإن السير المقنن لكل حكي تصويري لا يمكن أن يتحدد إلا من خلال إدخال مقولة مركزية في السيميائيات السردية ويتعلق الأمر بمقولة "التحولات (...)كما تطرح الخطاطة السردية باعتبارها عنصرا منظما ومتحكما في التحولات وهي تشكل نموذجا لكل التحولات الواقعة بشكل تجريدي في مستوى يتسم بالمفهومية"[1].

وبناء على هذا، يجب التعامل مع هذا الانتقال باعتباره عنصرا مبرمجا بشكل سابق داخل خطاطة سردية ضمنية. فهذا الانتقال يشكل، في هذه الحالة، مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينها وفق منطق خاص."ويمكن تحديد عناصر الخطاطة السردية من خلال اللحظات السردية التالية :

– التحريك، الأهلية، الإنجاز، الجزاء.

ولكل لحظة من هذه اللحظات موقعها الخاص داخل السير الخطي للحكاية، كما أن انتماءها إلى هذا الجزء النصي أو ذاك يخضع سلفا لمنطق خاص للأحداث بصفتها تسلسلا لا يمكن أن يأتي فيه اللاحق قبل السابق."[2]

إننا كما نلاحظ من خلال التقسيم السابق الذي وضعه "غريماس" وشرحه "بنكراد"، أمام تقاطع لمستويين فمن جهة نحن أمام مستوى العوامل وهو مستوى يتم فيه تجريد الممثلين أو الشخصيات لبنية وظيفية غير محددة وهي أول بنى التحول من المجرد(العميق) إلى السطحي (السردي) ونلاحظ هنا أننا نصعد مباشرة من مستوى عميق لمستوى أعلى منه أو من مستوى سفلي لمستوى علوي. بينما سنجد أننا في تحولنا للخطاطة السردية ولنموذجها الحركي ننتقل عبر المستوى المشخص ونحن نتحرك حركة متوازية مع مسيرة السرد عبر قوانين تحكم الحدث الذي يمثل حالة تسير من بداية لنهاية من خلال مفهوم التحريك من جهة ومن خلال الجزاء كمنتهي حتمي لكل الأحداث ونذكر هنا أن هذا المستوى الذي نحن فيه هو مستوى السرد بحسب

[1] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية/ الفصل الثالث

[2] سعيد بنكراد / السيميائيات السردية/ الفصل الثالث

السيميائيات السردية. وتمثل البنية السردية في النص بحسب بنمالك[1] " تتابعاً من الحالات والتحويلات المتنوعة التي تؤطر مختلف العلاقات القائمة بين العوامل" وتمثل الحالة بحسب بنمالك "تعبيرا عن الكينونة (وجدت زيدًا مريضا) أو الملك (يملك زيد ثروة) وتستعمل للتعبير عن (العلاقة/الوظيفة)التي تربط الفاعل بالموضوع. بينما يكتسب موضوع الفعل (خلافاً لموضوع الحالة) علة وجوده من التحويلات. حيث التحويلات نتاجاً للتحول من الوصل إلى الفصل بين الذات وموضوع القيمة. حيث يضرب مثالاً للوصل :

(يملك زيد قصراً) ومثلا للفصل (فقد زيد ماله) بحيث يمثل التحول من الوصل للفصل كما في الأمثلة السابقة مفهوم التحويل. وهو بهذا الشكل يمثل نوعين، تحول وصلي، وتحول فصلي(كما في المثال السابق). وهو ما يعني أن الحالة الأولى عندما تكون متبوعة بتحويل، فإن ذلك يستلزم حالة ثانية محولة. وبالطبع كل ذلك بين فاعل وموضوع، ويستلزم رفعا للبس المفاهيم السابقة التوضيح أن الموضوع المقصود هو موضوع قيمة. حيث الموضوع حيز تختزن فيه قيم تقترن بالفاعل أو تنفصل عنه" فالموضوع لا يدرك في ذاته بل في تحديداته. وإن هذه التحديدات ترتسم في المظهر الخِلافي للموضوع الذي يؤسس قيمته اللسانية. انطلاقا من هذا فإن التقاط المعنى لا يلقى في طريقه إلا الحدود التي يرتهن إليها الموضوع في وجوده.[2]

إننا نلاحظ هنا أن هذا التنميط لبنية الحدث هو احد أكثر المواضع التي يتحقق فيها الاختلاف بين ما نراه وبين السيميائيات السردية. ونذكّر هنا أن يقطين اشتغل على بنية الحدث وهو بالطبع يحمل انشغالا مختلفا، وتحرك عبر نص منته وقار وهو السيرة الشعبية وقدم عبر تحليله لبنية الحكاية الحدث من خلال مفهوم الدعوى المركزية، بحيث نلحظ أن المستوى السردي بمفهوم السيميائية قد تحقق في اشتغال يقطين المذكور ضمن مستوى الحدث والعامل، حيث الحدث تمّ فيه استنتاج خطاطة منتهية له تمثل في الوظيفة المركزية والدعوى والقرار والأوان والنفاذ التي تقترب بشكل ما من مفاهيم السيميائيات السردية عن الخطاطة السردية المكونة من مكونات قريبة، باستثناء الدعوى (التي هي نتاج لنمطية جنس السيرة الشعبية المنتهي) بينما سنجد لباقي المكونات ما يكون قريبا منها (التحريك، الأهلية، الإنجاز، الجزاء) كما سنجد أن يقطين اشتغل على العامل بمفهوم قريب من السيميائية مع بعض التحوير الناتج عن الاشتغال الثلاثي (الشخصية، الفاعل، العامل).

[1] رشيد بن مالك /مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/ 200-211.

[2] رشيد بن مالك /مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/ 200-211.

حيث يؤكد "رشيد بن مالك "على الإرث السوسوري ضمن أشتغال "غريماس" في بحثة نحو المعنى (1982./م) كما يرصد أحد أسباب تخبط هذه المفاهيم لدى بعض العرب المشتغلين بالسيميائية خِلافاً للأوربيين، بحكم عدم وعيهم بآلية تشكل وإدراك المعاني المختلفة التي المنطلقة من" دي سوسور" التي يعتمدها "غريماس" في كتاب المذكور.

بينما نجد كون مستوى السرد ضمن السرديات بعيد كل البعد عن هذا النظام، حيث السرد كما حدده جينيت مكون من السرد والوصف وهو يمثل بذلك فعل الممارسة السردية التي يقوم بها السارد، سنحاول أن نجمع ضمن اشتغالنا التالي على النظريات المتباينة سابقة الذكر مستفيدين من كل منها ضمن رصيد السرديات التي نرجو أن نوسع قدرتها على الفعل.

3 – التركيب الخطابي

يختلف المستوى الخطابي ضمن رؤية السيميائيات السردية عن الخطاب بمفهوم السرديات، فالخطاب هنا هو المستوى المرتبط مباشرة (وغير منفصل) عن عمليات الاشتغال التي تتم بين المستويات، كما إنه يتكون غالبا من أكثر من موضع تركيز أو تمظهر ، حيث نجد طرح الممثلين والتزمين والتفضية، و من جهة أخرى مستوى يترابط فيه التصويري بالثيمي، حيث تتشكل العمليات عبر الحواس (وهو ما سيتم التركيز عليه بشكل أكبر في منجزات السيميائية المتأخرة) من جهة ومن جهة أخرى عبر الثيمات، حيث تمثل اللكسيمات أصغر وحدة دلالية قابلة للإدراك وتكون مجموعة اللكسيمات التي تجتمع توزيعيا لتحقق ثيمة من الثيمات .

"يعد التركيب الخطابي، داخل المسار التوليدي أشد المستويات محسوسية، وذلك لكونه عنصرا معطى من خلال التجلي النصي نفسه، إنه آخر مرحلة داخل مسار يقود من أشد العناصر بساطة إلى أشدها تركيبا".ثم لنتابع هنا كيف يتم تعريف هذا المستوى من جانبين

"فالتركيب الخطابي بعناصره المتنوعة، هو المسؤول في نهاية المطاف عن إعطاء بُعد صوري ومحسوس لوجه مغرق في التجريدية، كما أنه المستوى الذي يتم تحقق الإجراءات الخطابية وتتجلي هذه الإجراءات من خلال ثلاث مستويات :

أ – المستوى الخاص بصياغة الممثل، أي الانتقال من العامل كمقولة مجردة إلى الممثل كوحدة مشخصة. سنجد أن الممثل بهذا المفهوم غير موجود في اشتغال السرديات ذلك أن السرديات تقصي من تعاملها مفهوم الشخصية[1]، إن الممثل بحسب تنظيرات "غريماس" يمثل الوجه المتحقق للعامل، ومن الممكن أن نجد أكثر من ممثل يمثلون نفس العامل كما أنه من الممكن أن نجد ممثلاً واحدًا يقوم بعدة أدوار عاملية.

وسنجد هنا "سعيد بنكراد" يعترف بصعوبة الاستفادة من هذا الاشتغال على المستوى التطبيقي فهو يقول "سيكون من الصعب قبول مقترحات "غريماس" الخاصة ببنية الممثلين. ذلك لأن هذه المقترحات لا تتجاوز حدود رصد عملية التحول من العامل إلى الممثل. فعملية التخطيب التي يشير إليها "غريماس" كتحول من المجرد إلى المحسوس إن كانت لها القدرة على

[1] جيرار جينيت /عودة لخطاب الحكاية/ص:128

مدنا بأدوات تسمح لنا بالإمساك بحلقة مركزية من حلقات المسار التوليدي، فإنها عاجزة على الكشف عن خصوصية النص الدلالية والفنية."[1] ونذكر هنا بالطبع أن المنطلق الأصلي للاشتغال السيميائي لم يكن البحث عن الجمالي بقدر ما هو البحث عن آليات التشكل والانبناء، وهو ما يشملها هي وكل علوم اللسان ويجعلها دلالية وتبحث عن الجذر وهو ما يجمع بشكل قوي بينها وبين الفلسفة، بينما تمتلك السرديات –التي أسسها جنيت خاصة– القدرة على التحول للجمالي والبلاغي، ولو تمّ ربطها بتجربة فردية متكررة لأمكن استنتاج تأسيس لعلم الأسلوب، باعتبارها تقدم تقسيمات فعّالة لاكتشاف مواضع الجمال والنهج الفني الذي يمارسه الكاتب.

ب- المستوى الخاص بالتزمين وهو المستوى الذي يمنح الخطاب خاصيته الزمنية. إن الزمن داخل السرديات موجود وتتم دراسة التحولات الحاصلة من زمن القصة لزمن الخطاب أثناء تخطيب القصة. كما سنجد هنا أن "سعيد بنكراد" يعتقد في خصوصية وتميز الدرس الزمني لدى جنيت "إن الصياغة النظرية التي قدمها "غريماس" لمشكلة الزمن داخل النص السردي هي جزء من تصوره لعملية إنتاح المعنى. ووفق هذا التصور، فإن قضية الزمن تتلخص في إعطاء بعد زمني لبنية تتميز بطابع لازمني ....ورغم أهمية هذه التحديدات وقيمتها النظرية والتطبيقية في فهم ميكانيزمات اشتغال النص السردي، فإنها لا تجيب عن مجموعة من الأسئلة التي تطرحها مشكلة التزمين داخل النص السردي. ذلك لأنها لا تمدنا بأدوات إجرائية تسمح لنا بتحديد موقع العنصر الزمني داخل النص، كما لا تمكننا من تحديد الدور الذي يلعبه التوزيع الزمني في إنتاج المعنى. وبناء عليه، فإن القارئ سيجد في تصورات "جيرار جنيت" العناصر الكافية لملء هذا الفراغ، وتغطية النقص الذي تشكو منه الصياغة النظرية التي قدمها "غريماس" في هذا المجال.[2]

ج- أخيراً المستوى الخاص بالتفضيء، أي تحديد نقطة إرساء مرجعية تشتغل إطارًا يرسم للأحداث تخوما. ويتم في هذا المستوى ومن خلال إطاري الزمان والفضاء تحيين الحدث وتحديد حركة الممثلين .إننا سنلحظ أن هذا الاشتغال قريب بشكل ما من اشتغال سعيد يقطين في قال الراوي من حيث التسميات وإن كان اشتغال الباحث المذكور هناك يتم بشكل مختلف ذلك انه قد عزل عنصر الزمن وعزل عنصر الفضاء وقام بتحليلهما ضمن المستوى الخطابي وعبر ذلك أستنطق الفضاءات والأزمنة الدالة على الخصوصية الثقافية للمجتمع النصي.

بينما تركز السيميائيات السردية في اشتغالها هنا على عملية القلب التي تتم من المستوى السطحي عبر العوامل والوظائف ومن خلال الخطاطة السردية إلى المستوى الخطابي .

[1] سعيد بنكراد /سيمولوجية الشخصية الروائية/ الفصل الرابع .

[2] سعيد بنكراد /السيميائيات السردية / الفصل الثاني

د- اللكسيمات: تتأسس ضمن التركيب الخطابي بحسب السيميائيات السردية اللكسيمات التي تمثل وحدات المعنى المصغرة والقابلة للتشكل عبر التصوير التي تجتمع وتحقق توزيعيا داخل النص لتحقق ثيمة من الثيمات عبر اللكسيمات المتوازية، ضمن مستوى من المستويات. حيث إن الثيمات تمثل القيم المجردة التي تتحقق داخل النص من خلال دور العلاقة بين اللكسيم من جهة وبين العامل كبنية مجردة لتنتج الممثل ويتحقق للعامل الكوني والمجرد الوجود ضمن الحيز عبر التمثيل.

هـ - البعد الثيمي للخطاب : إذا كان الممثل باعتباره بؤرة التجلي التصويري للخطاب يشكل نقطة الوصل بين ما يشكل نحوا سرديا يعود عبر مراحل متشابكة، إلى النموذج التأسيسي كإجراء (تحريك النموذج التأسيسي) ، وبين ما يشكل الدلالة السردية التي تعود هي الأخرى، وبنفس الطريقة، إلى النموذج التأسيسي كعلاقات (العلاقة السكونية المكونة للنموذج التأسيسي). وتبعا لذلك فإن الدور الثيمي هو تأليف بين ما يعود إلى المواصفات كتحقق (البعد الثيمي) وبين ما يعود إلى الوظائف كإمكانية (البعد السردي).

و- التصويري ضمن اشتغال غريماس: يتحقق التصويري على مستوى الخطاب الروائي لدى "غريماس" من خلال مفهوم الدور حيث يمكن تحديد مفهوم "الدور" من جهة كمواصفة، أو كصفة للمثل، ومن جهة ثانية فإن هذه المواصفة ليست، من الزاوية الدلالية، سوى تعيين يحتوي في داخله على حقل من الوظائف (أي مجموعة من السلوكات المسجلة داخل النص أو مفترضة فقط). وتبعا لذلك، فإن المضمون الدلالي البسيط للدور هو نفس مضمون الممثل، باستثناء المعنم "فردية"؛ إن الدور هو وحدة تصويرية حية، ولكنها مجهولة واجتماعية. وبالمقابل فإن الممثل هو فرد يقوم بدور أو بمجموعة من الأدوار. إن لحظة حدوث هذا التأليف تعد لحظة حاسمة من أجل الانتقال من البعد الثيمي إلى البعد التصويري داخل الهيكل العام للخطاطة السردية [1].بينما سنجد ضمن منجزات "كورتس" الحديثة اهتماما أكثر بالتصويري.

ز- التصويري ضمن منجزات السيميائيات السردية الحديثة (سيميائيات كورتس)

يهتم "كورتس" في كتاباته الأخيرة بثلاثة عناصر على مستوى التركيب الخطابي وهي التصويري والثيمي والقيمي كما يقسم التصويري : للتصويري الأيقوني والتصويري المجرد ويعتبر أن التصويري الأيقوني والمجرد حدين تتحرك بينهما الصورة التي تتحقق من خلال الحواس وتختلف بحسب المستوى الرمزي الذي تتحلى به. ويعتبر أن العلاقة التي تتم بين التصويري الأيقوني تعطي أفضل الأوهام المرجعية .ولعل أهم ما يهمنا في اشتغال "كورتس" هو مقولته

---

[1] سعيد بنكراد /السيميائيات السردية / الفصل الثاني/ الفصل الرابع

التعريفيبة للصورة على المستوى الخطابي " نطلق لفظ التصويري على كل مدلول وكل مضمون للسان طبيعي، وبشكل أوسع، على كل نسق تمثيلي (بصري مثلا) يمتلك معادلا على مستوى الدال (التعبير) في العالم الطبيعي والواقع المدرك. وبناء عليه، فإن كل ما يعود داخل كون خطابي معين (لفظي أو غير لفظي) إلى إحدى الحواس الخمس التقليدية: البصر، السمع، الشم، الذوق، اللمس".[1]

تلخيصا لكل ما سبق نجد السيميائية تشتغل على مستوى الخطاب ضمن ثلاثة محاور:

أ) محور ظهور الممثلين والتزمين والتفضيء.

ب) محور الأشتغال الثيماتي من خلال لكسيمات تجتمع لتكون كلاً منها ثيمة محددة.

ت) محور التصوير من خلال الاشتغال على الصورة الحواسية كما رأها كورتس.

كما أن السيميائية مع رشيد بن مالك تميل وتركز على مفهوم الاختلاف الذي أسسته رؤية دوسوسير السابقة بأن اللغة اختلاف. كما أنها تركز على الحدث ضمن مستوى السرد وذلك من خلال الخطاطة المؤسسة له والمكونة من المراحل التي تسعى من خلالها الذات لتحقيق الموضوع (القيمة). ويتحقق للذات الحركة عبر الفصل والوصل مع موضوع القيمة فهي باستمرار تتحرك بين وصل أو فصل معه. حيث يرى بن مالك :" الفاعل وموضوع القيمة يعتبران عنصرين أساسين في تشكيل البرنامج السردي، يستمد الأول وجوده الدلالي من العلاقة التي يقيمها مع القيمة المستهدفة، أما الموضوع وهو العنصر الثاني في هذه العلاقة، فلا يمثل في واقع الأمر إلاّ ذريعة، أو حيزا تستثمر فيه القيم المستهدفة، ويفضي إلى توسيط العلاقة بين الفاعل ونفسه. [2]كما أنه وبالعودة للمستوى العميق يرى أنه إذا كانت البنية نظاما من العلاقات، فإن الدلالة لا يمكن أن تنشأ إلاّ على أساس الفوارق، وما يجعل المعنى ممكنا **هو الإدراك الحسي للفوارق، فلا يكون هناك"علو" إلاّ بالتباين مع ما هو "أسفل"، ولا يكون هناك "كبير" إلاّ بالمقارنة مع ما هو "صغير"** يقود البحث في ظواهر الدلالة إلى تعيين الفوارق التي تتحكم فيها، من هذا المنظور يتقدم كل نص كفوارق، كجهاز منظم من حيث الانزياحات التباينية[3].

---

[1] نقلاً عن ترجمة سعيد بنكراد للكتاب "جوزف كورتس" :

: j courtes/Analyse semiotique du discourse,de lenonce a Hachette,paris,1991 P:163

كورتس /ت.سعيد بنكراد

منشور في موقعه Saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-6.htm

[2] رشيد بنمالك /البنية السردية في النظرية السيميائية/ص:9

نقلا عن: تحليل الخطاب وقضايا النص/عبدالقادر شرشار /منشورات اتحاد الكتاب العرب/2006.م

[3] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص.ص 199،198

نقلا عن: تحليل الخطاب وقضايا النص/عبدالقادر شرشار

وسيكون هذا هو أحد أهم الأساسات التي ننطلق منها في اشتغالنا الذي ليس بحثا عن الدلالة في حد ذاتها ولكن بحث عن آليات تحققها وهو ما يجعل الخطاب أكثر بروزا وممتلكا لطاقة فعل أكبر على المتلقي أو المروي له وهذه الآليات في الاشتغال من الراوي هي مكمن سر طاقة النص.

اشتغال سعيد يقطين بين السيميائيات السردية وسرديات الخطاب

عند البحث عن تعريف للمستويات التي تحرك فيها سعيد يقطين في اشتغال على السيرة الشعبية العربية[1]، سنجد له التعريف التالي: توظيف سرديات خاصة بالحكاية بغية الدخول للبنية النصية والمستوى النصي وذلك –ضمن هاجس مركزي للتعاطي مع جنسية النص السير شعبي والكلام العربي في عمومه– باعتبار أنه في السيرة الشعبية يتحقق الدمج بين الراوي والكاتب ذلك أن راوي السيرة الشعبية يمارس باستمرار تغييراته بحسب الحالة التي عليها هو ووضع المتلقين والظرف الراهن زمن الرواية، بينما نعتبرها بالنسبة للباحث فيها نصا منجزاً منتهياً، ذلك أنه منذ لحظة كتابتها أتسم وضعها بالاستقرار.

قسم "سعيد يقطين" في اشتغاله على السيرة الشعبية مستوى القصة الذي اشتعل عليه إلى أربعة مستويات أو مكونات رئيسية كما سيلي بعد قليل، وقام من خلال هاجسه المركزي الذي تمثل في سعيه لتجنيس الكلام العربي لكلام و خبر بتحديد المستوى الجنس و الذي تتسم صفاته بالثبات وحدد الجنس الذي تنتمي له السيرة الشعبية بالحكائية ثم تفرع من ذلك للسردية باعتبارها مقولة تمثل النوع وحدد هدفه الرئيسي في البحث عن حكائية السيرة الشعبية التي تنتمي لجنس السرد وتم ذلك عبر المحاور التالية

1: محور الحدث : حيث انطلق في تحليل للحدث ضمن السيرة الشعبية العربية كنص أكبر وواحد ووجد بنية قارة للحدث وهي كما يلي : دعوى ، أوان ، قرار ، نفاذ. حيث تمثل الدعوى رؤية قبلية لواقع الصراع القادم تتجزها ذات لها بعد روحي وتتحقق عبر الحلم أو قوى التوقع الغيبي. وتمثل بهذا الشكل الدعوى الوظيفة المركزية أو بنيوية ويتحقق منها مجموعة من الوظائف الأساسية وهي الأوان الذي يمثل زمن تحقق الدعوى والقرار وهو مرتبط بقرار البطل تحقيق فحوى الدعوى ثم النفاذ وهي الحالة النهائية وتمثل تحقق الدعوى، إننا من حيث بنية الاشتغال كما نرى أمام اشتغال يقترب من حيث تسمياته من الاشتغال السيميائي وخاصة فيما يخص الخطاطة السردية، خاصة وأن هذه البنية التي استعرضناها قابلة للتحقق باستمرار ضمن مراحل السير كلها. ومن زاوية أخرى فإن استخراج هذه الخطاطة يتم عبر الاشتغال على الحدث

---

[1] سعيد يقطين /قال الراوي/ المركز الثقافي العربي/ ط.1/ 1997.م

ضمن المستوى الخطابي وبمتابعة التكرار النمطي لحدث معين ثم استنتاج هذه الخطاطة وهذا مايعني أننا لسنا أمام مستوى مشخص مسبقاً كما اقترحه "غريماس" في خطاطته السردية التي سبق الحديث عنها ولكن نحن في خطاطة منجزة من خلال خطاب سردي منجز وموجود منتهٍ. إن هذه الاشتراطات التي أصبح بفضلها لاشتغال سعيد يقطين فرصة التحقق هي الاشتراطات المركزية التي سنعينها للاشتغال على الحدث كأحد مكونات مستوى الحكاية.

2: محور الشخصية : قسم "سعيد يقطين" تعاطيه مع الشخصية ضمن السيرة الشعبية لثلاثة مستويات وهي كما يلي :

أ: الشخصيات : من حيث صفاتها وهي تتأطر ضمن "جماعات"اجتماعية أو عوالم لها خصوصيتها الوجودية أو الحيوية.

ب: الفواعل : وهي الشخصيات حين تضطلع بدور ما، أو تنجز فعلا ما وفق معايير محددة. كيفما كان نوعهذا الفعل.

ج: العوامل : وهي الفواعل التي تنجز أفعالها وفق معايير محددة ، أو قيم خاصة . هذه المعايير والقيم هي التي ندرجها ضمن المقاصد المرغوب تحقيقها.[1]

كما لاحظنا فإن "سعيد يقطين" من خلال اشتغاله على الفواعل والشخصيات كان قريبا وهذا مانسميه بسرديات الحكاية الأولى، بينما في اشتغاله على العوامل كان قريبا من السيميائيات السردية وإن كان بالطبع في ذلك ينطلق من انشغالات مختلفة. كما أنه ينطلق من نفس تقسيمه الثلاثي لمستويات التعاطي مع النص وهو مستوى النص ومستوى الخطاب ومستوى الحكاية الأولى أو القصة.

3: الزمن : درس "سعيد يقطين" في عمله المذكور الزمن في السيرة الشعبية ولقد كان بحثه بالطبع من خلال زمن الحكاية أساسا عن المنطق الزمني ضمن السيرة الكبرى، ونلاحظ هنا انه كان دائم الربط للزمن بالأحداث حيث ترتبط أحداث معينة بأزمنة معينة وعبر ذلك قام بالبحث عن المنطق الزمني للمفاهيم التي كانت تتدرج داخل هذه السير وكان بذلك يربط باستمرار بين الحدث من خلال الخطاطة التي أسسها له وبين الزمن الخطي. كما انه كان في خلال بحثه في السيرة الشعبية كنص كبير يحتوي نصوصًا أصغر هي السير المنفصلة كان يبحث عن البنيات الزمنية للسير المختلفة وترتيبها داخل السيرة الكبرى أو النص الأكبر الذي يسمى السيرة الشعبية العربية الذي كان يتم على المستوى الحكائي الخطي ومن خلال متابعه المقارنة بينه وبين الزمن التاريخي، ما يعني أنه يختلف هنا في تعاطيه مع الزمن مع اشتغال "جنيت" واشتغاله هو

[1] سعيد يقطين /قال الراوي /ص:92

السابق عن الزمن الذي كان يندرج ضمن البحث عن العلاقة بين زمن الحكاية الخطي وبين زمن الخطاب من خلال البحث عن العلاقات المختلفة بينهما (استباق واسترجاع ومدى وسعة وتواتر) وهو ما اشتغل مثله في كتابه خطاب الحكاية ضمن سرديات الخطاب، بينما هنا ونتيجة للانشغال المختلف الذي يحركه كان في مفهومه للزمن أقرب للسيميائيات السردية التي تبحث على مستوى الخطاب في عناصره وأحدها الزمن التي هاجسها المركزي مختلف عن هذا. يقوم يقطين هنا باستخراج المنطق الزمني وذلك لاستنطاق البنى الزمنية الكبرى، في علاقتها بالبنى الزمنية الصغرى، باحثا باستمرار عن العلاقة بين الحدث والزمن، بينما بقيت العلاقة بين الشخصيات والزمن، وكذلك العلاقة بين الزمن و الفضاء، غير مركزية، لسبب بسيط : أن منطق النص الذي يشتغل عليه، لا يتأسس عبر ذلك. ولقد حاول الباحث هنا عند طرحه لسرديات الحكاية الاهتمام بهذه المكونات، بل إن استنطاق العلاقات بين المكونات الرئيسية لبنية الحكاية سيكون احد أهم أدوات اشتغاله.

د: الفضاء : كان بحث "سعيد يقطين" عن الفضاء في السيرة الشعبية من خلال المستوى الحكائي وكان العنصر المركزي والأكثر ارتباطا بالفضاء هو الشخصية وإن كان بالطبع هناك بحث عن العلاقة بين الفضاء والحدث من خلال تحديد فضاءات نمطية خاصة لأحداث معينة مثل فضاء المعارك وغيرها كما أننا نجد ربط بالفضاء مع الزمن في حدود ما يقدم النص للباحث. بالطبع الفضاء لم يتم تحديده كأحد التمظهرات التي يتحقق عبرها الخطاب ولهذا لا نجد لها حضورا في اشتغالات "يقطين" و "جنيت" السابقة وإن كانت السيميائية من خلال تعاطيها مع الخطاب تجعل المكان أحد المفاصل الرئيسية الثلاثة التي يتم عبرها تحيين الخطاب وهي الممثل والزمن والفضاء. نستخلص من كل ما سبق وعبر الاشتغال المذكور أن أهم النقاط التي من الممكن أن نجدها في اشتغال يقطين السابق هي ما يلي :

–البحث عن خطاطة لبنية الحدث .

–البحث عن الشخصيات كفواعل من جهة وكعوامل من جهة أخرى. وكذلك البحث في طبيعة هذه الفواعل أو العوامل النوعية وتضادها أو تعاضدها.

– البحث عن العلاقة بين الزمن وباقي العناصر وخاصة الحدث.

–البحث عن العلاقة بين الفضاء وباقي العناصر وخاصة الشخصية.

–كل ما سبق يتمّ على مستوى الحكاية السابق الحديث عنه في السرديات.

بهذا الشكل نكون قد مررنا على أغلب التراث الخاص بالسرديات والسيميائيات السردية وكذلك على ما طرحه سعيد يقطين ضمن مشروعه الخاص بسرديات الحكاية . سنناقش في

الفصل التالي المقولات السابقة وسنحاول من خلال الانطلاق من السرديات والوعي بمستويات اشتغاله وحدودها أن نمارس فعل توسيع نظري يمكننا من أن نتعاطى مع النص السردي

الفصل الثالث

رؤية الباحث النظرية

"نحو تأسيس السرديات الجديدة"

مدخل

لن نتدخل هنا فيما سنراه جاهزاً أو مكتملاً ضمن نظرية السرديات (وهو كثير بلا شك)، وسنكتفي فقط بالتدخل في الأماكن التي نعتقد أن هناك إضافة ما نريد أن نضيفها ضمن رؤى السرديات النظرية. كما سنترك التوسع والتفصيل في الموضوعات النظرية القارة أو تلك التي أضفناها ضمن كل قسم لوحده، وكذلك التوظيفات الخاصة بنا التي سنتركها في موضعها وحينها في قسم من الأقسام التالية، حيث سيكون لنا مثلاً توظيفا مختلفًا للصيغة السردية التي ننطلق فيها من ذات تقسيم سعيد يقطين المميز. سنترك التفصيل في ذلك لحينه وضمن كل قسم من أقسام الكتاب على حده.

مناقشة المستويات التي حددتها السرديات والسيميائيات السردية

أولا : الممارسة السردية

سننطلق من مفهوم السرد لدى "جنيت" الذي نسميه متبعين في ذلك "يقطين" بالممارسة السردية لنجد انه ينقسم كما لدى جنيت إلي بعدين، بعد الوصف وبعد السرد. وهو تقسيم يقترب جدا من تقسيم السيميائية لقضية التخطيب المكونة من الاشتغال على الحواس لتكوين الصور(وصف)، ومن جهة أخرى من خلال إنتاج الثيمات بواسطة مجموعة من اللكسيمات هذا كله يندرج ضمن نشاط إظهار الممثلين والتزمين والتفضيء (السرد) وهو كله ما يندرج ضمن مستوى السرد، ومن خلال الربط بين الوصف ضمن هذا المستوى (مستوى الممارسة السردية) ومفهوم الصورة عند "كورتس" و"غريماس" ضمن مستوى الخطاب، نجد أن هناك اتفاقا بين نظريتين هامتين على أهمية الوصف وتشكل الصورة ضمن الخطاب، وعبر محور السرد أو ممارسة السارد لسرده، نجد توازيا بين ما سنتطرق له هنا وبين مستوى التخطيب لدى "غريماس" عبر ما تمت تسميته لديه بالتزمين والتفضيء وطرح الممثلين. ولعل الفارق المركزي بين الاشتغالين أن "غريماس" و"كورتس" يضعان هذه العملية كمنتهى لعمليات سابقة عبر عملية التحيين هي التي يقومون بتسميتها سردا، ويتم الوصول لمستوى السرد لديهم من خلال التحول في البداية من المستوى العميق للسطحي ثم من السطحي وعبر التحيين للخطاب حيث يحتجز الحدث غالبا ليكون حاملاً للوظيفة ضمن مستوى البنية السردية السيميائية.

1) سننطلق في تقسيمنا المركزي من رؤية جينيت السابقة التي تقسم فعل السرد إلى (سرد ووصف) لنقدم من خلالها مقترحا نظريا نسعي عبره لتأطير التقنيات السردية الحديثة وجعل أفق اشتغالها (مستواه) واضحا وذلك من خلال الفعل الإبداعي المنجز ونؤطرها و نحاول أن نُكسِبها سياقا تتحرك ضمنه، وقبل أن نحقق ذلك من المهم أن نفصّل في المكونات سابقة الذكر بشكل

اكبر ليتضح لقارئنا الهاجس النظري الذي يحركنا والمنطلقات التي تجعلنا نحاول أن نرسم العلاقة بين السيميائية والسرديات ضمنها باعتبار أن الفعل السردي المنجز أمامنا يبيح لنا عن استراتيجية اشتغال لا يمكن التغاضي عنها بل من الواجب تأطيرها.

نقاط أساسية أولى حول العلاقات الكامنة في أنظمة التلقي البشري المختلفة:

مدخل: يتأسس الإدراك الإنساني كما سنرى في الأسطر التالية من خلال وجود فضاء أو حيز يتحرك ضمنه الدليل سواء كان هذا الحيز حيزًا إطاريا من خلال جملة تتأسس بواسطة حضور ظروف الزمان والمكان وهي تتحرك ضمن الفضاء الزماني و المكاني، كذلك الصور التي تشتغل على الحواس الخمسة، حيث كل المذكورات السابقة تمتلك حيزا انطلاقا من خلفية طبيعية، بينما فيما يخص باقي العلاقات التي ينشئها الدليل تتأسس من خلال ربط الدال والمدلول بواسطة علاقة ما[1]، إن اصغر صورة مدركة هي تلك التي نمطتها السيميائيات السردية من خلال المربع السيميائي، سواء منها التي تتحرك من خلال علاقة تضاد وتناقض. أو تلك التي تتحرك من خلال علاقة استلزام بين الدال والمدلول. وسيكون بحثنا عنها على مستوى مكونات الحكاية (الحدث والشخصية والزمان والمكان) وطبيعة العلاقات التي تتم بينها.

اولاً: بخصوص الإطارات الجاهزة:

1) الإطار الوصفي: (الصورة الحواسية)

أ) مفهوم الحيز(الفضائي): ضمن الاشتغال على الحواس كل المدركات عبر الحواس تبني لذاتها داخل ذهن متلقيها فضاء ذهنيا داخليا، و تمتلك هي في ذاتها بعدها الفضائي أو حيز ما توجد داخله وعبر حدود هذا الحيز يتم إدراك تلك القيمة المنبثة عبر الحواس وتتحول لها داخلياً حدود فضائية تحيط بها وتجعل لها موضعا، كما أنه بالطريقة نفسها، تمتلك كل القيم الذهنية فضاءها الحاوي لها انطلاقا من مخزنها الذي من الممكن أن نسميه موسوعة وتتحول هذه القيمة الذهنية داخل إطارها الفضائي لتمتلك عند تشكلها معنى. حيث يصبح المعنى بهذا الشكل حاويا للدلالة أو فضاء الفكرة المتشكل داخل الذات المدركة. ففكرة الزمن تتم عبر الفضاء الزمني المحدد والموضع المكاني يدرك عبر الفضاء الذي يحتويه وهو الحيز المكاني المحدد بينما لا يمكننا إطلاقا أن ندرك غير المؤطر أو غير المحدود. فالفضاء بحسب تعبير "هنري لوفويفر":

---

[1] لنتابع هنا مناقشة عبد اللطيف محفوظ (من بعد سيميائي برسي) لقضية الدال والمدلول لدى دوسوسير :لنسأل عن المانع من فهمي كلمة (نسبلقية)–وهي كلمة مرتجلة ؟ (....) حيث الدال معلوم (نسبلقية) والمدلول مجهول(س).ويعني ذلك أن العلاقة غائبة.وغيابها ناجم عن غياب حد الثالث . لكن هذا الحد الثالث ليس بالضرورة المرجع ولكن القوة الرابطة بين .
عبدالحفيظ محفوظ /أليات انتاج النص الروائي/منشورات القلم المغربي/ط:2006/1.م

"شيئا ذهنيا أو مكانا ذهنيا"[1] كم انه بحسب "جلبير دروان" : "شكلا قبليا ترتسم فيه كل مسافة متخيلة" [2]وهو كما يقول "هنري لوفيفر" أيضا :"الفضاء الذي تأخذ فيه الذات وضعا لكي تتكلم عن الموضوعات التي لها غرض بها في خطابها"[3]، إننا نلاحظ من خلال كل المنقولات السابقة كيف يتحول الفضاء لبعد ذهني أو مكانا ترتسم فيه كل مسافة متخيلة أو مادة حاوية للمعارف والمعاني. إن مفهوم الفضاء كمعنى بهذا الشكل –وليس الفضاء النصي أو الفضاء الجغرافي المكاني– إنه بهذا الشكل سيكون مادة لتحليلنا لتبدلات الرؤية ولموضعها لدى أي فضاء داخلي وطبيعة تحولاتها كمركز حاو للمعاني.

ب) اختلاف آثر الاشتغال على الحواس من صورة لأخرى: يختلف تأثير الأشياء المدركة عبر الحواس على متلقيها في الحياة الواقعية و كذلك التي يتم استقبالها من خلال التحاور المباشر باختلاف الحدث المصاحب لها حيث يقول "ش.س بورس" :"...فدلالة مفهومين وإن كانت، بلا شك، مرتبطة بالأحداث الواقعية، فإنها مختلفة. وهذا ما يجعلنا نعاين كيفيات حواسية مختلفة لها درجات من الشدة مختلفة: فدوي الرعد أكثر شدة من ضجيج تصفيقات مجموعة من الأفراد، ونور قوس كهربائي أكثر شدة من نور كوكب، كما هو صحيح أيضا أن دوي الرعد أكثر شدة من نور كوكب ، وأن نور قوس كهربائي أكثر شدة من ضجيج تصفيقات مجموعة من الأفراد، و إذا كانت للكيفيات الحواسية شدتها فللأفكار ، هي الأخرى ، ضرب أخر من الشدة هو : حيويتها"[4].

ندرك مما سبق أن الصور الطبيعية والأفكار المتبادلة عبر التحاور تختلف في شدة تأثيرها بحسب ما تحمله كل منهما من قدرة داخلية على الفعل في المتلقي النوعي، وبنفس الطريقة فإن الصور الحواسية التي يتم إنتاجها عبر الكتابة (النص) وكذلك الصور المفاهيمية التي تنقل قيم ذهنية انطلاقا من مفاهيم محددة، تختلف في درجة شدتها. سنبني على هذا أن كاتب النص سيستفيد من اختلاف تأثير الصورة والقيمة المنتجة فيخلق بذلك وحسب الحاجة الدرامية التي تستلتزمها اللحظة السردية درجة الشدة التي يبتغيها ويتم الاشتغال كما هو واضح على الحواس ضمن مستوى الوصف.

---

[1] حسن نجمي/شعرية الفضاء الروائي/الفصل الأول/ قسم 2

موجود على العنوان التالي على شبكة الانترنت : http://aslimnet.free.fr/ress/najmi/es/espace1.htm

[2] المرجع تفسه/ قسم 2

[3] المرجع نفسه/ قسم 2

[4] c.s.peirse:le raisinnement et la logique des choses,299 نقلا عن :

طائع الحداوي /سيميائيات التأويل /المركز الثقافي العربي/ط.2006/1.م/ص:97

2) التأطير: يتحقق عبر فعل إبراز الممثلين والتزمين والتفضيئة، يتحقق للمادة السردية الموجودة في صورة خطاطة سردية التحقق، ونحن هنا ومع انشغال مختلف سنبحث عن دور كثافة حضور المكون الزمني والمكاني والشخصية والحدث على مستوى الجملة حيث تطرح الرؤى الحديثة في السيميائيات المختلفة طبيعة الدور الذي تلعبه عملية حضور هذه المكونات مجتمعة مؤسسة لمحكي عبر حدث تحف به أطره. إن هذا التأطير للحدث يعطي أفضل الفرص للتلقي ويصبح أداة لجعل التفعيل الذي يقوم به القارئ خارجيا (والمروي له داخليا) في أفضل حالاته حيث يقول "أيكو" : "إن نصاً في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجليه) اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعّلها المرسَلُ إليه" ويقصد بالتفعيل هنا الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص، ساعياً إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة" كما نجد تفسيراً للكلمة نفسها من المترجم كما يلي:"بعد تقليب اشتقاقات كلمة رَهَّنَ المقترحة لترجمة actualiser، فضّلنا استخدام اشتقاقات فعّل، لأن ما هو مفعّل يصبح راهناً، في إطار زمان ومكان"[1].إننا نلحظ تركيز "أيكو" على دور حضور الفضاء المكاني والزماني كأطر حافة بالحدث لتحقيق تفعيل المحكي وهو بالطبع هنا يقترب من الفكرة السابقة للمعنى التي قلنا أن أي معنى لا يتشكل إلا ضمن إطار وباعتبار أن الأطر الحافة بالمحكي (الحدث الذي يحدثه فاعل) هما الزمان والمكان فهما ضروريان لتيسير تلقي ذلك المحكي سواء داخليا على مستوى الخطاب أو خارجيا على المستوى النصي. ونعتقد نحن أن الترابط بين عناصر المحكي ليست فقط على المستوى السطحي للجملة وإنما على عدة مستويات مختلفة سنبحثها هنا ضمن مناقشتنا للمستويات النظرية التي سبق أن حددناها التي تخص السرديات والسيميائيات السردية. ويتم اشتغال فعل التاطير ضمن مستوى السرد.

ثانيا: العلاقة بين المكونات الحكائية ودورها في بناء حدود وتخوم المعنى

إن أيا منا لو يعمل النظر في مكونات المربع السيميائي سيجد أنها نتيجة لطبيعة العلاقة المتكونة بين أطرافه الأربعة ينبني من علاقة مقارنة أو ارتباط (استلزام) بين شيئين وسنجد أن تودروف يطرح رؤيته عندما يحدد الوجه البلاغي:"كل علاقة بين كلمتين متواجدتين (أو أكثر) يمكن أن تصبح وجها بلاغياً"[2] وكذلك غريماس وهو يحدد مفهومه للبنية حيث يقول بأنها " حضور كلمتين وحضور العلاقة بينهما"[3] إن وجود العلاقة بين شيئين أو مكونين أو كلمتين يصبح هو الفعل المركزي وتنقسم هذه العلاقة كما يبدو لنا لنوعين :

[1] أمبرتو أيكو /القاريء في الحكاية /ت.أنطوان أبو زيد/المركز الثقافي العربي/ط.1/1996.م/ص:21.

[2] محمد سويرتي/النقد البنيوي والنص الروائي/أفريقيا الشرق/ط:1994/2.م/ص :91

[3] محمد سويرتي/النقد البنيوي والنص الروائي/91

1) علاقة اقتران وترابط: وهي تتحقق من خلال مفهوم أن يقتضي حدوث شيء حدوث شيء آخر وهو احد محاور المربع السيميائي الرئيسية. إن فعل التدليل بواسطة العلاقة التي هي الرابط المركزي بين المكونين ينتج فضاء أو حيزا إدراكيا يمكن عن طريقه إدراك المعنى وهي تشتغل هنا ضمن مستوى السرد.

2) علاقة اقتران ومقارنة: المقارنة بهذا الشكل تصبح هي أساس هذا الفعل المشكل لبنية ويمثل صلب الدلالة التي ستطرحها تلك الذات (الممثل) على المستوى الخطابي من خلال الصراع حول ثيمات محددة أو الاتفاق حولها وهي تشتغل هنا ضمن مستوى الوصف.

وينتمي مفهوم التضاد على المستوى العميق لفعل المقارنة بين مكونين كما أن مفهوم الاختلاف (الدوسوسيري) ليس إلا نتيجة لعلاقات مقارنة بين مكونين ضمن محور محدد (علاقة اللغة) ويتحقق بذلك لهما الإبراز، كذلك قضية الوصل والفصل بين موضوع الحالة وبين موضوع القيمة ضمن محور البنية السردية التي تؤسس مفهوم التحريك، إن كل تلك العلاقات الناتجة بين مكونين اثنين يتحقق لهما حدوداً ما ضمن ذهن متلقيهما، بحيث تصبح ممارسة فعل المقارنة ذلك عبارة عن طاقة خلق للحيز الإدراكي الذي يتشابه مع الحيز الإدراكي الذي تنتجه بروز الحاسة التي يتم الاشتغال عليها. كما أن مفهوم التحريك نفسه ضمن الرؤية السيميائية الذي ليس إلا عبارة عن تتابع الحالات (حيث الحالة ضمن البنية السردية تعبر عن الكينونة أو الملك) يحدث التحريك عبر التحول العكسي من موضوع القيمة بحيث تصبح هذه التحولات عبارة عن تغيرات تدرك بواسطة فعل مقارن، إي إن المقارنة هنا بين السابق و اللاحق هي أساس التلقي والوعي بالاختلاف.

وبالنسبة لنا هنا سنجعل فعلي الارتباط و المقارنة لب عملنا ضمن قضية البحث عن مستويات اشتغال التقنيات السردية. ولعل حضور الإطار التي تتحرك فيها الأشياء التي تتم مقارنتها هو سر آثر هذا الفعل المقارن، حيث أن الفضاء أو الإطار يتم حضوره أيضا كما رأينا عند الحديث على فعل الحواس قبل قليل التي يتحقق نتيجة لنمطية المعبر(الحاسة) التي يتم الاشتغال عليها، يتحقق حضور الفضاء المحيط بالقيمة المعنوية أو بالمعنى.

رؤيتنا الرئيسية في التقنيات السردية الموجود على مستوى الممارسة السردية:

1) التأطير: وهو العلاقة بين عناصر الحكاية ومقارنة فعل ظهورها على سطح الجملة لتحقيق التلقي حيث عبر حضور تلك الإحالات التي تنتمي للخطاب وفعل المقارنة الاستدلالي يتم تفعيل الخطاب حيث تترابط عناصر المحكي (في الأحداث الخارجية) التي تحدث أمامنا التي بالطبع في السرد المكتوب، وعبر الخطابات السردية تتأسس كمادة مكتوبة والمكونة من

(الحدث، الشخصية أو الفاعل، الزمان ، المكان) وينتج عن ذلك وعيا أكبر بأثر فعلها وحضورها باعتبار أن الإطار بهذا الحضور المكاني والزماني قد تمّ تفعيله .

2) البحث في العلاقة بين مكونات الحكاية: ضمن مستوى الترابط بين العناصر المكونة للحكاية الأولى أو الارتباط وهو ما يعني حدوث علاقة ترابط حدث بحدث و أي مكون مكونات الحكاية مع مكون أخر من مكونات الحكاية الأربعة، وهو ما سبق أن اشتعلنا عليه فيما سبق تحت موضوع الترهين[1] وهو فعل ترابط بين مكونات الحكاية الأربعة ويتحقق كما سنرى على عدة مستويات

3) علاقة المقارنة أو فعل المقارنة بين شيئين على مستوى الخطاب سواء كان بين مكونات القصة أو بين قيمتين مفهوميتين، وهو فعل مقارن حر وأغلب نتاجاته (التناظر أو التضاد أو التناقض) بين أشياء تمهيدا لفعل التدليل وتكوينا للكسيمات تنتج ثيمة وهو ما سنشتغل عليه ضمن تحققه على مستوى الوصف.

4) الاشتغال على الحواس: و ذلك بالبحث عن الصورة المتشكلة وعلى أي حاسة تتشكل وضمن المتحرك أو الثابت .وهو ما سيكون تابعاً للوصف.

المقترح الأول :التقنيات السردية الحديثة ضمن بعد السرد: (السرد بين ترابط الأطر الحافة بالمحكي وكثافة حضورها)

لعله من أهم إنجازات الحساسية الجديدة وعي الكتاب بضرورة امتلاء الحدث الحاصل من خلال خلخلة التقنيات التقليدية في السرد عبر التقلبات الخطابية من جهة ومن جهة أخرى من خلال ما يعرف بالسرد المؤطر، أو إيراد الحدث الحاصل بمصاحبة ظرفي الزمان والمكان والتلاعب بالزمن وبالصيغة السردية المستخدمة والدخول وبذكاء لعمق الشخصية و تبطئة السرد وتسريعه ذلك أنه ونعيد هنا من جديد مقولة "أيكو" السابقة "إن نصاً في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجليه) اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعِّلها "Actualiser المرسَلُ إليه" ......"بعد تقليب اشتقاقات كلمة رَهَّنَ المقترحة لترجمة actualiser، فضّلنا استخدام اشتقاقات فعّل، لأن ما هو مفعّل يصبح راهناً، في إطار زمان ومكان"[2]. وهي الكلمة التي سأعتمدها لتوصيف هذه الظاهرة السردية. ذلك أن ظاهرة ممارسة إحضار زمان ومكان الحدث" هي ظاهرة فنية ينزع لها الروائي عبر الراوي لخلق حضور أكثر للسرد الذي يسرده لدى المتلقي.

---

[1] للتوسع في هذا الموضوع راجع كتاب:

عبدالحكيم المالكي/أفاق جديدة في الرواية العربية/مطبوعات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:2006/1م

[2] أمبرتو أيكو /القاريء في الحكاية /ص:21.

إننا نلحظ هنا أن التفعيل الذي يقوم به القارئ هنا يتناسب عكسيا مع قضية التحيين التي تحدثت عنها سيميائيات غريماس السردية. أي إننا هنا أمام حالة التفضيء والتزمين اللتين نظر إليهما فرديا ضمن رؤية "غريماس" وهي تتحق مع ظهور الشخصية والحدث عبر الجملة السطحية والخطاب القريب الخطي لتحقق –بعيدا عن قوى شعرية اللغة وتداعيات الاستعارة وتهييجها لفعل الاستدلال الذهني– هي ذاتها ومن خلال هذا الترابط خلخلة للمكون السردي العادي وتقديما للمادة السردية بشكل أكثر قابلية للإدراك. وسنتابع هنا مناقشة "هنرى ميتران" ل"باختين" في مبحثه الهام عن العلاقة الكرونتوبية بين الزمان والمكان . حيث يرى "باختين": عدم قابلية الفصل بين الزمان والفضاء:" إن كلمة كرونوتوب مركب يشهد، هو نفسه في مورفولوجيته، على هذا الطابع الذي لا يقبل الفصل الذي يعيده باختين إلى تماسك الزمان والفضاء في العالم الواقعي وفي الإبداع الروائي. إنه أول معطى أساسي، بل هو المعطى الذي يضع التصنيفات الشكلانية لعلم السرد موضع التساؤل.". ويستخلص "ميتران" بعد مناقشة طويلة لرؤية "باختين" العميقة لقضية الكرونوتوب على المستوى الواقعي المعيشي وكذلك الأدبي فيقول "بيد أنه إذا كان لمصطلح الكرونوتوب معنى وفائدة، فإنهما يوجدان ربما في تحديده السردي وفي تعالقه مع المكونات الأخرى للبرنامج السردي، يعني نظام الشخصيات ومنطق الحدث .action ولا أستطيع –يقول هنري ميتران– أن أذهب بعيدا في هذا الاتجاه، أكتفي بوضع فرضية للبحث، في إطار تمديد تدريس باختين، فحواها أنه توجد الكرونوتوبات بمقدار الشخصيات وأن كل مرحلة متكاملة في المحكي تؤسس كرونوتوبها الخاص"[1]

ويضيف قائلاً "هكذا يستحق مصطلح الكرونوتوب إذن أن يكون مفهوما سيميائيا بما أنه ليس كذلك في كتاب باختين علم الجمال ونظرية الرواية. إنها مرحلة ضرورية في اتجاه دراسة بلاغية وأسلوبية للكيفية التي يصير بها الزمان والفضاء معا ملفوظين وقابلين للإدراك من طرف القارئ"[2].

أي أن "ميتران" نفسه يؤكد هنا على ضرورة متابعة حركة الزمان والمكان المترابطة –كرونوتوبياً– داخل النسيج السردي واستخلاص حركتهما، وأُضيف هنا انه أيضا واستكمالا لذات الدائرة: من المهم متابعة حركة الحدث والشخصية أيضا معهما لكي تتأسس رؤية بلاغية لحركة المكونات الحكائية الأربعة (حدث ، شخصية ، زمان، مكان) داخل النسيج السردي.

وسنجد أيضا توصيفاً مهماً لدور حضور الزمان والمكان لدي "ج.ب.جولدنستين" حيث يقول: "ولا تعدم معظم الروايات التصويرية ما ينبه قارئها إلى مكان الحدث فيها

[1] حسن المودن / الزمان و الفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران /مجلة فكر ونقد /عدد34.

[2] حسن المودن / الزمان و الفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران /عدد34

وزمنه.....فالكاتب يحرص على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطاراً زمكانياً ذلك أن الروائي أكثر تنبهاً إلى العلاقات التي توجد بين الشخوص التي يبدع، والعالم الروائي الذي يحيط بهم فهو يقيم الديكور الذي يتحرك داخله أبطاله لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جيدة "[1]

أي أنه من أساسيات الممارسة السردية حضور الحدث مؤطراً بزمانه ومكانه الحاصل فيه.

أولا :مفهوم التاطير (كثافة حضور الأطر الحافة بالمحكي)

نقصد بالتأطير حضور مكونات الحكاية الكلية أو أغلبها باستمرار على مستوى الجملة السطحي(ضمن مستوى الخطاب بمفهوم السرديات)، إن تأطير الحدث بظرفي الزمان و المكان يؤدي دورا استراتيجيا في السيطرة على المروي لهم ذلك انه كما ذكر "أيكو" سابقا يحتاج المروي لهم وخلفهم القراء لهذه الإطارات لتفعيل الحدث. ويتوازي فعل التأطير أو تكثيف حضور مكونات القصة على مستوى الجملة، مع الاشتغال على الحواس غير البصرية أو البصرية لتشكيل الصور وهو ما سنتابعه ضمن بحثنا في الوصف. والتأطير وهو النهج الخطابي الأكثر شيوعا لدى كتاب الحساسية الجديدة، ويمثل طاقة فعل مميزة استفاد منها بقوة الكتّاب الجدد ونجده بقوة في أعمال "الكوني" و "الغيطاني" و"الخراط" و "الفقيه" وغيرهم. وسنقوم بدراسته هنا في رواية آخر سلالة عائلة البحاّر وكذلك في رواية رقصة الطائر المذبوح ضمن القسم الخامس (الممارسة السردية) من هذا المبحث.

ثانياً : ترابط الأطر الحافة بالمحكي أو ما عرفناه بمفهوم بالترهين

نقصد بالترهين حضور اثنين أو أكثر من مكونات الحكاية :"حدث، شخصية، زمان، مكان" على المستوى السطحي للجملة أو (التمفصل) المحدد مترابطين أو متعالقين بشكل من الأشكال، خالقة بذلك، انعكاساً (محدوداً أو كبيراً) للفضاء المكاني (عبر المؤشر المكاني) وللفضاء الزماني،(عبر المؤشر الزمني)، مع الشخصية أو الشخصيات والفعل أو الحدث.

إن ترهين هذه المكونات لبعضها البعض، على المستوى المذكور فاعل منبهٌ مستمر ومُفَعِّلٌ للخطاب ومُمَكِن للتشخيص من أن يكون على الوجه الأفضل

قمنا هنا بعمل آلية إجرائية بسيطة وذلك بطرح كافة الفرص المتاحة للترابط بين كلاً من تلك المكونات–الأربعة – وجعلناها مادة انطلقنا من خلالها لتقطيع نصوص روائية نعتقد أنه قد تمّ فيها توظيف هذه الظاهرة الفنية التي سنسميها تميزا لها بالترهين، ولقد تابعنا –في مبحث

[1] ج.ب.جولدنستين/ الفضاء الروائي/ت:عبدالحمن حزل /منشور ضمن كتاب الفضاء الروائي/ أفريقيا لشرق/2002.م/ص:19،18

خاص – على مستوى الصيغة البلاغية (التشبيه والاستعارة) من خلال وصف أو تشخيص يتم فيه الربط بين أثنين من مكونات الحكاية الأربعة وكذلك على مستوى البنية العميقة لرؤية الشخصيات ولرؤية الراوي ولقد وجدنا في ثلاثية الفقيه[1] مادة خام جيدة للترهين على مستوى الصيغة، وفي رواية "إبراهيم الكوني" "التبر"[2]ورواية "جمال الغيطاني" "دنا فتدلى"[3] مادة جيدة للتأطير كما تتميز رواية الغيطاني دنا فتدلى وأغلب أعمال "جمال الغيطاني" الحديثة بحضور مكوني الزمان والمكان مترابطين داخل ذهنية الشخصية وهو ما أسميناه بالترهين على مستوى المفاهيم، ثم على المستوى العميق، عندما تصير هذه المفاهيم مادة لكل رؤية الخطاب الروائي.

المقترح الثاني التقنيات السردية الحديثة ضمن بعد الوصف (الوصف بين الأشتغال على الحواس وفعل المقارنة الوصفي) :

الرواية ومستوى الوصف

بإمكاننا أن نلاحظ حركة جديدة ضمن الأعمال الروائية على المستوى الحواسي ضمن الوصف أو الحواس كممرات يتم تشكيل الصورة عبرها وكذلك من خلال الاشتغال على الوصف المقارن لشيئين أو مكونين من مكونات الحكاية أو أكثر مترابطين ومن ثم القارئ تعتبر أحد أهم المواضع التي تعبر منها تلك المادة النوعية المسماة وصفاً.

أي إننا هنا ونحن نتحدث عن مستوى الممارسة السردية لا يهمنا السرد بمفهوم "جنيت" سابقا وكذلك الوصف من حيث هو استقصائي أو انتقائي ولا تهمنا شجرة الوصف بتعبير (ريكاردو) [4]وإنما ندخل لهما من خلال رؤية تعتمد على الملاحظة الأولى عند الدخول لمستوى الوصف التي تحدد بأن الصور المدركة وكذلك المفاهيم تختلف في فعلها من واحدة لأخرى، كما نذكر بالملاحظة الثانية التي ذكرنا فيها أن إدراكنا للموصوفات ولكل ما هو أمامنا يتم عبر الفضاء الحاوي لتلك الأشياء ونحن نذكر هنا بأن الاشتغال على حاسة واضحة لتشكيل صورة يمثل بشكل ما نوعا من التأطير لتلك الصورة بحيث تتحول انطلاقا من فضاء الحاسة الذي يحتويها(بصرية أو سمعية أو شمية أو لمسية أو تذوقية) مالكة لحدود قابلة بها أن تدرك بشكل

---

[1] أحمد إبراهيم الفقيه / الثلاثية،الجزء الأول: سأهبك مدينة أخرى ،الجزء الثاني: هذه تخوم مملكتي،الجزء الثالث: نفق تضيئه امرأة واحدة /ط.1997/2.م

[2] إبراهيم الكوني / التبر/ط.4/ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، 1995.م

[3] جمال الغيطاني/دنا فتدلى/مركز الحضارة العربية/ط.1997/1.م

[4] الوصف الاستقصائي: الذي يتم فيه تغطية كافة صفات وعناصر الموصوف بشكل مرتب ومتتالي وقد برع في هذا النوع الواقعيون وخاصة "بلزاك".الوصف الانتقائي: وهو الذي يتم فيه وصف أوصافاً منتقاة للشيء الموصوف. نقلا عن

سيزا قاسم/ بناء الرواية/ الهيئة المصرية للكتاب/ط.1 /1984.م/ص:80

أكثر وضوحا من قبلنا كمروي لهم أو كمتلقين. أي إننا نحدد بأن أحد أهم مصادر الفعل ضمن الوصف هو وضع الحواس التي يتم عبرها التصوير والوصف كما نجد أن الرواية الحديثة قد تميزت بتحول الوصف من الثابت للمتحرك من جهة وتحوله ليصبح مادة للتعبير عن الرؤية – وهو ما سنناقشه فيما يخص الرؤية– ولكي نستنبط مادة تصبح آلية إجرائية لمتابعة استراتيجية الخطاب الروائي بشكل أكثر وضوحا وللبحث ضمن الخطابات الجديدة عن أسرار الجمال والفعل لكامنة فيها.

عن الوصف وتعريفه

تعرف "سيزا قاسم" الوصف كما يلي:

"فالوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين. فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان الظلال. ولكن ليست هذه هي العناصر الحسية الوحيدة المكونة للعالم الخارجي ...فإن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي أنه إيحاء لانهائي يتجاوز الصورة المرئية ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال و ملموسات ..."[1].ويرى حسن البحراوي في الوصف :"فالوصف كما يقال هو الذي يجعلنا نرى الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة إدراكية مباشرة في المرتبة الأولى، فمن المعروف أنه يقوم أساساً على الحواس، إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراك السمع واللمس والحركة بل والشم وقبل كل شيء الرؤية البصرية". [2]ويرى محمد برادة أن "الوصف في الرواية ليس بالضرورة بصرياً محضاً، بل غالباً ما يمزج بين الحواس رغم صعوبة وصف ما يتصل بالشم والسمع والذوق واللمس، ولكن مع ذلك نجد نصوصاً كثيرة تجمع بين عدة حواس في الوصف الروائي. . . على هذا الأساس الفريد يمكن القول إن الوصف في الرواية تَخلَّص من وهم الاستنساخ والمحاكاة المتقصية الشاملة، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويراً يُلوِّنه بخصوصية الذات المبصرة، الواصفة"[3] أي ان المصفي الرئيسي والمميز حسب رؤية "سيزا قاسم" و"البحراوي" و"برادة" هي

[1] سيزا قاسم/ بناء الرواية /80

[2] حسن بحراوي / بنية الشكل الروائي/ المركز الثقافي العربي/ ط.1/ 1990/ ص180 .

[3] محمد برادة/ مجلة فصول- القاهرة/ شتاء 1993م ص :20 نقلاً عن :
محمد بن لامين /اللغة السينمائية في شرف لـ: صنع الله إبراهيم / مجلة دراسات /عدد.9 / ص233.

الحواس عبر عملية التصوير التي تشتغل عليها كلها. ولنتابع هنا رؤية نقدية لـ"محمد بن الامين" في رواية "شرف" لصنع الله إبراهيم:

"فهذا الأسلوب في استحضار الروائح كفيل باستجماع تركيز القارئ/المشاهد، علاوة على أنه يزيد الفعالية السردية للغة السينمائية وذلك عندما تتعاضد حواس الرؤية واللمس والشم فضلاً عن السمع، في تمثل المشهد الإحساس بدراميته، وهذا الأسلوب من الجوانب التي ركز عليها "ج.جنيت" في تحليله لرواية "بروست" بحثاً عن الزمن الضائع في كتابه خطاب الحكاية، حيث حلل طبيعة تصوير الرواية للروائح والأذواق والطعم. [1]

الوصف بين (الاشتغال على الحواس) وفعل المقارنة التدليلي:

يعرف كورتس التصوير قائلاً :"نطلق لفظ "التصويري" (le figuratif) على كل مدلول وكل مضمون للسان طبيعي، وبشكل أوسع، على كل نسق تمثيلي (بصري مثلا) يمتلك معادلا على مستوى الدال (التعبير) في العالم الطبيعي والواقع المدرك. وبناء عليه، فإن كل ما يعود داخل كون خطابي معين (لفظي أو غير لفظي) إلى إحدى الحواس الخمس التقليدية: البصر، السمع، الشم، الذوق، اللمس، وباختصار كل ما يدخل ضمن إدراك العالم الخارجي، نطلق عليه التصويري".[2] ويطرح "امبرتو أيكو" رؤية "برس" في موضوع مقارب من الذي نحن بصدده كما يلي" والحال أن "بيرس" يفصح، بوضوح، عن أن السمات حتى ولو كانت صفات، فإنه لا يسعها أن تكون أوصافاً أولية خالصة. ولما كانت الأولى "عامة" فإن الإحساس بالأحمر لن يعدو كونه محسوساً به، وهو لن يكون رئاية محضة، وهذه المحسوسية تعني بنياناً إحساسياً، أي ذلك "الوصف الذي يباشره الذهن في شأن حواس جلية". ومن أجل أن يتحصل لنا بنيان ذهني، ينبغي لنا أن نمر من محض المحسوس باعتباره تصديقاً، إلى الحكم ألإحساسي الذي يتشكل من واقعة خام هي التعبير المباشر"[3]. ونؤكد هنا أننا من خلال الملاحظة الأولى: رأينا ميلاً خاصاُ لدى بعض الروائيين للاشتغال على الحواس والوصف من خلالها كمجاري أو معابر يتم عبرها ممارسة فعل الوصف.

ونجد صلاح الدين بوجاه هنا يقترح على الناقد طريقة ممارسته لفعله التحليلي لهذا الاشتغال:

---

[1] محمد بن لامين /اللغة السينمائية في شرف لـ: صنع الله إبراهيم /ص233.

[2]نقلاً عن ترجمة سعيد بنكراد لكتاب "جوزف كورتس" :

: j courtes/Analyse semiotique du discourse,de lenonce a Hachette,paris,1991 P:163

منشور في موقعه على الأنترنت Saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-6.htm

[3] أمبرتو أيكو /القارئ في الحكاية /ص:47

"...وللدارس أن يستخلص من خلال ذلك كيفية تقطيع الروائي للواقع وكيفية تعامله مع الأشياء وسبل تيسير هذا التعامل. فينظر في فعل الحواس باعتبارها منافذ تيسر الصلة بين الذات والأشياء. فيقارن بينها ويسبر أغوار تآلفها واختلافها عسى أن يظفر بما يعمق معرفته بالنص والكاتب والمجتمع، ويقتفي أثر ذاكرة الراوي لحظة استقصائها لِبُرَهِ الماضي ويصاحبه أوان قفزات خياله نحو آتٍ ممكن التحقيق؛ بل ويتوقف لدى المجازات والتشابيه والاستعارات التي مكنته من المزج بين المحسوس والمجرد بإسناد أحدهما إلى الآخر عبر المُتاحات اللغوية الممكنة. فيتأمل عبر ذلك جميعه خصائص المفهوم الذي ينيطه الراوي– والكاتب من ورائه– بالأشياء"[1]. ذلك انه وكما قال "كورتس": "فالتصويري له علاقة بالعالم الخارجي، بالذي ندركه من خلال الحواس، أما الثيمي فيتعلق بالعالم الداخلي، بالبناءات الذهنية الخالصة، مع كل التنويعات المفهومية المكونة لها" [2].ونحن هنا نرغب أن ندرك كيف يشتغل الروائي عبر ذلك العالم الخارجي المنعكس طبيعيا في وعى المتلقي ليركب من خلاله ويسرد مادته السردية، نرغب في ذلك من خلال المادة السردية التي أمامنا وليس من خلال مادة الوجود الخارجية سنتابع الأسئلة:عبر أي الحواس سيكون اشتغال الروائي؟ وما نوع الصورة المتشكلة هي ثابتة أو متحركة؟ ، وبخصوص تلك الصورة هل تبدو منطقية قابلة للتحقق واقعياً أم أنها غير منطقية؟ وما مدى التداخل بين تلك الصورة وبين أجناساً من التعبير أخرى تقترب هي ذاتها من الصورة مثل السينما والرسم والتشكيل؟.

سنلحظ أن هناك تطويرً متميزاً في هذا الاشتغال لدى بعض الروائيين العرب سواء المخضرمين أو الشباب وهو ما وجد في الرواية الأوربية منذ زمن، وقبل أن أنطلق فيما تحدثت عنه قبل قليل لنعود قليلاً و سنتابع ضمن قسم الممارسة السردية الألية إجرائية المقترحة للتعاطي مع موضوع الحواس

المفهوم والقيمة الداخلية : بقدر ما تمارس المكونات الخارجية فعلها علينا وتتبجس منتصبة أمام مؤسسة حواسنا، تمارس كذلك المفاهيم والقيم والصور الذهنية عبر سيناريوهات قارة وموسوعة جاهزة للمعاضدة، تمارس حضورها كقيم ذات دلالات خاصة تحقق على المستوى الشفوي عبر المحاورة أو أي سبل التواصل بين الأفراد أو التفكير الشخصي، وعلى المستوى المكتوب عبر المكتوب سواء كان تحاورا أو صورة ذهنية محددة عبر قيم متداولة سواء كانت قيم دينية أو اجتماعية أو ثقافية ونمفصل هذه الصور الذهنية بحسب مستويين :

---

[1] صلاح الدين بوجاه / الشيء بين الوظيفة والرمز /المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع /ط.1993/1.م/ص:16

[2] نقلاً عن نفس الترجمة السابقة لكتاب كورتس

Saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-6.htm

1 : تقسيم الصور انطلاقا من طبيعة الإحالة أي درجة الرمزية التي تحتويها تعبيرية الصورة الذهنية. فهي تتحرك بين الواقعي والمباشر عبر القيم المتفق عليها والمنتهية والمنفتحة رمزيا حتى تصبح الصورة الذهنية بدون معنى.

2 : تقسيم الصور انطلاقا من إحالاتها هذه الصور الذهنية لقسمين هامين :

أ – صور تعكس قيمة ذهنية حاضرة عند التفكير عبر السرد بحيث يتشكل إطارها المحيط بها أمامنا[1].وتتشكل فكريا أمامنا داخل ذهن الشخصية أو الراوي عبر مرجعيتها الحاضرة ويتشكل إطارها عبر ذهن الراوي أو احد الشخصيات التي تتم عبرها الرؤية.

ب – صورة تنعكس من خلال قيم ومفاهيم بعيدة. وتنعكس من خلال التفكير وعبر الموسوعة الحاوية لها. [2]

عن الوصف المقارن

يتحقق عبر فعل السرد (خصوصا الاشتغالات الحديثة منه) يتحقق ظهور طاقات فعل جديدة ومتميزة لتقديم المادة السردية، وتحتاج هذه الاشتغالات الجديدة إلى رؤية نظرية تواكبها و تضع لها إطارها الذي تشتغل ضمنه وكذلك حدودها، ونحن هنا انطلاقا من اشتغالنا بالسرديات ورغبتنا في توسيع دائرة الرؤية النظرية والقدرات التي تمتلكها، نطرح رؤيتنا في الوصف المقارن كطاقة فعل ضمن مستوى الوصف تتجاور مع فعل الأشتغال على الحواس وذلك ما نضمه للترهين والتأطير بحيث تتحول المجموعة كلها لرؤية تحاول ان تجعل حدود الأشتغالات سابقة الذكر حاضرة وواضحة وبينة.

مفهوم الوصف المقارن : يحدث بوجود علاقة مقارنة ضمن مستوى الوصف بين أي من مكونات الحكاية وسيكون بحثنا لهذا المفهوم العميق في التدليل على عدة مستويات، فهو سيكون ضمن بحثنا هنا عن التقنيات السردية وكذلك ضمن تحليلنا للمستوى النصي ومستوى الحكاية، حيث يحدث الترابط بين عناصر الحكاية المختلفة أو من الفواعل بواسطة عمليات وصف فيها ربط من خلال المقارنة التي غالبا ما تكون محكومة بمفهوم وقيم المربع السيميائي المشتغل في المنطقة العميقة لدى غريماس (التضاد والتناقض والأقتضاء).

---

[1] نجد الكثير من هذه الصور في أعمال أدوار الخراط.مثل يا بنات أسكندرية ورامة والتنين.

[2] نجد الكثير من هذه الصور الذهنية التي تشتغل عبر الإحالة علة قيمة أو مفهوم غير مباشر.

مكونات الوصف المقارن

يحدث الوصف المقارن بين شيئين أو مكونين بحيث يشعرنا فعل الوصف الذي يمارسه الراوي بوجود علاقة خاصة بينهما، إن هذه العلاقة في مجملها لن تخرج عن المربع السيمائي الذي سبق أن تحدثنا أنه ينتمي للمستوى العميق ضمن رؤية السيميائيات السردية، فسيكون فعل اشتغالنا هنا هو عملية تحديد للعلاقات التي تنتج من خلال هذا النمط سواء كانت مكونات هذه العلاقات (مواضيع المقارنة) متجاورة أو متباعدة في موضعها النصي.

يحدث هذا الوصف المقارن كما أسلفنا ضمن مستوى الممارسة السردية و التي ليس إلا حركة خاصة ضمن مستوى الخطاب نقوم من خلالها بمتابعة تلك الحركة البلاغية التي ينتجها ذلك الراوي القائم بفعل إنتاج الخطاب السردي. سنحاول من خلال الاشتغال المباشر على رواية آخر سلالة عائلة البحّار أن نضع قانون يحكم هذه العلاقة التي لا زالت تتشكل أمامنا.

أخيراً المنطلق الرئيسي لهذه الرؤية في كل الاشتغالات السابقة هو وعينا بدور ممارسة تنبيه المروي لهم (من خلال الربط الذي نراه فعلاً استراتيجيا) في تمكين الروائي من تفعيل المنطقة التي يريد وجعل التوتر الدرامي عاليا متى يشاء، وكذلك تمكينه من خلق عوالم تنتهج مسارات يستطيع هذا عقل المتلقي أن يدركها، ذلك أن مسارات المربع السيميائي قبل أن تكون أدوات مكونة لنموذج خاص هي مسارات منطقية يسلكها الفكر في فعل التعقل الذي ليس في حقيقته إلا الفعل المركزي ضمن نشاط التلقي.

ثانيا: مستوى الخطاب لدى جنيت ويقطين وسيميائيات غريماس وكورتس

ليس لدينا ما نضيف من قول بخصوص مستوى الخطاب – الذي يعتبره جنيت : خطاب الحكاية ويعتبره "يقطين" الخطاب ويعتبره "غريماس" كما أسلفنا خطابا من زاوية أخرى – سبق أن قارنا بينه وبين الممارسة الوصفية لدى جنيت– إلا في إطار ما طرحه "يقطين" فتقسيم يقطين للخطاب كما طرحناه مثاليا إلى حد كبير باستثناء قضية التبئير حيث يحدد هو ضمن التبئير العلاقة باستمرار بين المبئر و المبأر ونضع نحن مقترحات مختلفة ننطلق فيها من مفهوم التفضيء سابق الذكر ومن ملاحظة بسيطة كنا قد تطرقنا لها ضمن الملاحظات السابقة قبل قليل تتعلق بفضائية الفكر الإنساني لنطرح عبر كذلك أن كل بنية دلالية تمتلك موضعها وفضاءها ضمن فكرنا مثلما تمتلك العلامة الايقونية ، أننا هنا ونحن نحدد هذا المبدأ الهام نحدد بأن كل كلمة كتبت في العمل الروائي لا بد لكي تدرك أن تتشكل داخل ذهن قارئها موضعها، أي أن تشكل المعنى يتم عبر حدوث فضاء للمعنى داخل الذهن وتختلف تأثيرات الصور والمعاني باختلاف المادة التي تتلقاها حواسنا أو باختلاف المعاني التي نحال عليها فمن خلال الموسوعة

الشخصية التي ينطلق منها كلا منا سيصير ممكنا لنا أن نفك شفرة كل السيناريوهات التي تتم أمامنا ويبقى التأثير الفاعل للصور وللسرد بحسب الأطر الحافة كما حددنا سابقاً في جانب السرد وبحسب الحاسة أو الحواس التي يتم الاشتغال عليها وكذلك بحسب الروابط الخفية التي تربط بين مكونات مستوى الحكاية كما أن قوة أخرى تضاف على كل ذلك هي قوى شعرية اللغة وطبيعة الاستعارة ونوع الرؤية.

و نحن هنا عبر الدراسة الإجرائية نحاول متابعة مستويين هامين من مستويات التعاطي مع الفضائية كرؤية أو كبديل عن التبئير كما اندرج لدى " يقطين" وعن الرؤية والتبئير والمسافة كما اندرج لدى جنيت وذلك من خلال ثلاثة محاور :

مفهومنا للرؤية:

1 :أنواع الرؤيات: تتبدل الرؤية من رؤية لأخرى عبر ثلاثة أنواع من الرؤيات هي كما يلي:

أ : رؤية مباشرة : تنقل فيها لنا صورة خارجية عبر الحواس أو مفاهيم داخلية من خلال الراوي العليم أو الحديث الشخصي المباشر للراوي.

ب: رؤية غير مباشرة خارجية: وهي التي يتم فيها التصوير الخارجي الذي لا يعكس أي فكرة داخلية باستثناء الخارجي.

ج: رؤية غير مباشرة داخلية : التي ينعكس من خلالها لنا عبر الراوي بأي ضمير من الضمائر، ينعكس وعي الشخصيات.

2: الموضع الذي تتم منه الرؤية : نفصل هنا موضع الرؤية من خلال مستويين وهما كما يلي :

أ : مستوى الشخصية التي يتم **عبورها** لطرح الرؤية : وهي الشخصية التي يتم من خلال طرح رؤيتها عبر الخطاب–إن كانت الرؤية تعكس فضاء احد الشخصيات الداخلي–أو الشخصية التي يتم عبر فضاءها الشخصي الداخلي متابعة الحدث ووصف الموصوفات وتأطير الحوارات وتلوين السرد وطرح المفاهيم ومتابعة التنقل عبر الروي من فضاء شخصي لأخر.

ب : الزاوية التي يتم من خلالها تصوير الصور أو تشكيل المحكي أو نقل القيمة والمفهوم:

أي هنا نسأل : من أي زاوية تتم الرؤية؟ وتبدو هنا الزاوية قريبة من مفهوم عدسة الكاميرا في التصوير المرئي والزاوية التي يعطيها لها الراوي وخلفه الروائي لنقل صورة خاصة تعبر عن رؤية من خلال تموقع الكاميرا المذكور.وجماليات تحولاتها من أعلى لأسفل ومن قريب لبعيد.

ونحن هنا نذكر بأننا نتحرر من كل القيود السابقة التي طرحتها نظريات السرد والسيميائيات السردية في جانب الرؤية ذلك انه كما أسلفنا في بداية البحث ما نراه يتعارض في اعتقادنا مع تأسيس المنهج السردي من خلال اللسان والبحث من خلال المحايثة والتجلي إنا نقترب من حيث لا نقصد خطوات –وهو ما جعلنا نحدد ضمن الملاحظات السابقة لاشتغالنا – من مفهوم الموضوع لدى "بورس" كمادة لتحليلنا للخطاب باعتبار تعريفه له يغطي كافة جوانب الموضوع التي نعتقد انه يمتلكها[1]. ونحن بهذا نتخلص من الداخلي والخارجي لدى "جنيت" وكذلك نتخلص من تحديدات يقطين للرؤية بأنها جواني وبراني أو داخلي وخارجي.

3) موضع الرؤية أو المكان الذي يتم تصويره سواء كان ذلك قيمة ذهنية داخلية أو مرئي موصوف عبر الحواس أو حكي يتم في فضاء مكاني وزمان محدد.

بهذا الشكل تصبح عملية تلقي النصوص التي تتحرك فيها الرؤية من مكان لأخر وعبر رؤية نوعية متبدلة تصبح متعة حقيقية لأننا نقبض على الروائي وراويه داخليا وهما في لحظة ممارسة أحد اعقد تلاعباتهم للسيطرة على المروي لهم والقراء.

مفهومنا للتعاطي مع الزمن والصيغة السردية ومستوى الخطاب لدى السرديات

نؤكد هنا على أنه ليس لدينا ما نضيفه بخصوص تمظهري الزمن والصيغة السردية حيث أن الزمن كما حدده "جنيت" يعتبر في نظرنا مادة جاهزة متفق عليها تنزع شيئا ما للجمالي –من خلال اهتمامه الخاص بقضية التواتري ضمن السرد البروستي[2]– وأنا أميل للتعاطي معه بحكم بحثي عن استراتيجيات الفعل ذات البعد الجمالي التي تمارس فعل شدها للمتلقي وقبله المروي له وإن كنا سنوظف التواتري على مستوى الجملة مع مكونات فعل الإيقاع (المشهد، التلخيص، الوقفة الوصفية) وسنضيف لهم أيضا تقنية جديدة هي السرد اللازمني، الذي بدل أن يتحقق ضمن الوصف يتحقق من خلال خرق الخطاب السردي بخطاب تأملي لا يعتمد السرد لفعله ولكن التأمل الفكري.

---

[1] سعيد بنكراد / السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س.بورس)/الفصل الثاني
موجود على موقعه على الأنترنت، Saidbengrad.free.fr

[2] انطلاقا من مارسيل بروست /البحث عن الزمن الضائع

كما نعتقد أن تقسيمات يقطين للصيغة السردية تعتبر مثالية. حيث أن العناصر المكونة لأنماط الصيغ السردية التي حددها متجاورة وغير متقاطعة وتغطي كل أنواع الصيغ السردية المستخدمة، ولعل الشيء الوحيد الذي قد أختلف فيه مع "يقطين" هي قضية توظيف هذه الصيغ فبدل البحث عن البنية الناتجة عن توظيف أنماط من الصيغ متعددة ضمن الخطاب الكلي كما يمارس "يقطين" في تحليله للرواية العربية، من الممكن للباحث أن يتابع جمالية تبديل أنماط الصيغ السردية ضمن الخطاب من صيغة لأخرى عبر تتالي الخطاب الروائي (وهو بذلك يدرك استراتيجية الخطاب الروائي الذي يدرس) وكذلك عبر الربط بين عملية الانتقال واللحظة السردية ضمن الخطاب.

أما فيما يخص الخطاب بحسب مفهوم السيميائيات السردية فقد سبق لنا في الممارسة السردية أن استعنا بتقسيم السيميائيات السردية في التعاطي مع الصورة التي تقدم توصيفا جيدا للظاهرة الخطابية وإن كنت بالطبع احمل منطلقات مختلفة مما يجعلني غير قادر على الاستفادة من المستوى المحايث العميق ولا المستوى السطحي ولا من قضية الخطاطة السردية ضمن نفس مستواهم السيميائي ذلك ولكن من خلال توظيف تلك العلاقات ضمن المستوى النصي وضمن مستوى سرديات الحكاية.

ثالثاً مستوى النص

يحدث الأشتغال ضمن مستوى النص في إطار العلاقة بين الكاتب والقارئ وتصبح المادة السردية بهذا الشكل أداة لدراسة خارج النص بأعتبار أننا في سرديات النص نشتغل على العلاقة بين الكاتب والقارئ كما يمكن عن طريق العتبات دراسة بناء النص الداخلي أيضا.

سننطلق في اشتغالنا على التفاعل النصي من خلال نفس رؤية يقطين وجينيت، إذ ليس هناك أي تحفظ على مفاهيم يقطين في التفاعل النصي، ومن خلال المحاور الرئيسية الثلاثة وهي (المناصة، والميتانصية فيما التناص سنتركه حسب ظهوره مع المكونين السابقين) وسنشرح ضمن كل قسم على حِده التفصيل في الأدوات الإجرائية للرؤى النظرية السابقة. وسنشتغل على البنية السوسيونصية من خلال التنظيرات التأسيسية لسعيد يقطين وسترد ضمن القسم الثاني الخاص بسرديات النص بينما سنترك الحديث عن (جامع النص والمتعاليات النصية) بالكامل ضمن القسم السادس من هذا المبحث الذي سيكون خاصا بسرديات الأجناس حيث سيكون الاشتغال المركزي ضمنه متابعة مفاهيم التعالي النصي والبحث عن الخطابات المتعالية وتداخل

الأجناس وهو موضوع يقترب من المفهوم الذي عرفه محمد مفتاح بالنصنصة [1]أو بالذي اشتغل عليه سعيد يقطين تحت أسم الطبقات النصية[2].

رابعا سرديات الحكاية

مدخل

تأسست السرديات وكانت هناك دائماً إشكالية مهمة وهي عدم وجود سرديات أو علوم سرد خاصة بمستوى الحكاية الأولى وما نسميها أحيانا مستوى القصة، و أكتفت السرديات المذكورة سابقاً بالاهتمام بالخطاب الروائي في صورته المنجزة نهائياً ومتابعة طبيعة تمفصلاته الزمنية والصيغية وكذلك طبيعة الرؤية التي تمت داخله واستمرت السرديات كذلك حتى عندما تطورت من خلال انفتاحها وتحولها من الخطابي للنصي عبر منجزات "جوليا كريستيفا" و "تودروف" ثم الكتابات الأخيرة ل"جنيت"[3]، حيث لم يكن هناك اهتمام بمستوى الحكاية الأولى التي يتشكل بموجبها الخطاب وينتج الكاتب نصه، بل أن جينيت أعتبر (الشخصية) خارجة عن نطاق علوم السرد[4]، ولم نجد اشتغال من السرديات العربية مع مستوى القصة (الحكاية الأولى) إلا لدى يقطين في اشتغاله في قال الراوي والكلام والخبر من خلال عمله على السيرة الشعبية، ونحن هنا نعتقد أن البحث السردي قد خسر الكثير بابتعاده عن مستوى القصة التأسيسية، ذلك أن عملية الترابط بين العناصر المختلفة وتشكيلاتها المختلفة وكذلك بنية الحدث التي تتميز بتبدل نمطي مستمر، كل ذلك كان يجب أن يكون مشجعا للبحث في هذه البنية وخاصة من زاوية جمالية وأتساق مكونات بناءها.

كما أن السيميائيات السردية وهي تحدد المنطق الذي تتحرك به الخطاطة السردية كانت قريبة من هذا الاشتغال ولكن بقيت الهواجس التي تحرك المشتغلين بها مختلفة عن الهواجس التي تحركنا. وسنستفيد بلا شك من مفهوم العلاقة بين المكونات التي أنتجها المربع السردي عند بحثنا على العلاقات ضمن مستوى الحكاية الأولى بحيث تصبح علاقات التضاد والتناظر والتناقض منطلقا مهما لبحثنا عن مكونات أو بنية تلك الحكاية الغائبة، ويظل في نهاية الأمر الباب مفتوح لمزيد من التراكم ضمن هذا الموضوع الذي نطرقه دون أن نجد تأسيس سابق (يتحرك من نفس منطلقاتنا) لنستفيد منه.

---

[1] محمد مفتاح/ المفاهيم معالم/المركز الثقافي العربي/ط:1/1999.م/ص:40

[2] سعيد يقطين/مجلة نزوي/ مقال الطبقات النصية في مدينة براقش/عدد 27/ص:241

[3] أنظر كتابه أطراس (الأدب من الدرجة الثانية) حيث أشتغل على خمسة أنواع من التفاعل النصي
Gérard Genette, Palimpsestes/la littérature au second degré/ 1ère publication. Ed. Du Seuil 1982

[4] جيرار جينيت /خطاب الحكاية الجديد.

يتشابه المستوى العميق في السيميائيات السردية ومستوى الحكاية في السرديات بأنهما المستويان الأكثر تجريدا على الرغم من انه ضمن سرديات الحكاية التي نعتقد أننا نؤسس لها تغيب أي تنظيرات سابقة توضح مدى وحدود ما يجب ان نشتغل عليه.كما أننا عندما نأخذ مكونات مستوى الحكاية لدى السرديات ونضعه في السيميائيات السردية، فإننا سنجد أنها تشتغل ضمن مستوى التخطيب حيث يتم لإبراز الممثلين(الشخصيات بمفهوم السرديات) والتزمين (خلق زمن خطاب بمفهوم السرديات) والتفضيء وهو يحدث على مستوى الخطاب لدى السيميائية.

وبالعودة لكافة الاشتغالات السيميائية التي قابلتنا وأنا أتحدث هنا عن الاشتغال وليس عن التنظير (سواء بن مالك في تحليله لصحن سميحة خريص في علامات عدد26، أو بنكراد في تحليلاته التي تتضمنها كتبه أو صاحبا معجم السيموطيقا التي توجد ترجمة خزندار لهما في موقع، أو احمد التهامي في تحليله المنشور بمجلة فضاءات) سنجد أن كل هذه الاشتغالات تتحقق على مستوى الخطاب ثم يحدث من الخطاب الانتقال للبحث عن البنية السردية ثم منها البحث عن المعادلة للعميقة التي تلخص الاشتغال من خلال نموذج رياضي، أو رؤية تجريدية.

أي إن المدخل الذي لا غنى عنه عند الاشتغال هو المادة السردية الخطابية في صورة وعي بمكونات مختلفة عن مكونات الخطاب، بحثا عن البنية السردية والبرنامج السردي.

هنا نحن سنسعى من خلال الانطلاق من مستوى الخطاب للبحث عن مكونات الحكاية وسيكون المحاور الرئيسي للفعل هنا هي الحدث، الشخصية، الزمان، المكان.

وسنحاول من خلال مفاهيم المربع السيميائي (التي سبق أن وظفناها ضمن مستوى النص في العلاقات التي تتحقق ضمن المناصات والميتانصية) سنسعى هنا من خلال مفهوم العلاقة ذلك للبحث عن البنى العميقة للحكاية سواء تلك التي تخص الشخصيات أو الأحداث أو الأزمنة أو الأمكنة.

سنحاول أن نشتغل داخل الخطاب بحثاً عن تلك الترسيمة الداخلية العميقة التي تأسست داخل الحكاية الأولى والمكونة من –حدث، شخصية، زمان، مكان – من خلال النسق الكتابي و من خلال حركة السرد التي اختارها الكاتب وأسس من خلالها عمله السردي، وسيكون عملنا غالباً منقسما لقسمين مهمين:

1) البحث الذائب والمستمر عن المفاصل المهمة داخل النص السردي التي تشكل علامة دالة على نسق وطبيعة الترابطات والعلائق المتحققة داخل النص السردي مع كل مكون من تلك المكونات الأربعة السابقة الذكر وتلك المفاصل قد تكون في صورة مجموعة أحداث محددة أو

رؤى حول قضايا خلافية أو نوع من أنواع الحدث يتكرر بإيقاع محدد أو طريقة منتظمة أو غير ذلك من العلامات الدالة على النسق التركيبي لمكونات الحكاية الأولى للنص السردي .

2) : متابعة المفاصل سابقة الذكر في تتابعها والبحث عن البنية الداخلية لكل من مكونات الحكاية سابقة الذكر. ثم من خلال ذلك متابعة كل ما يأتي :

أ) بنية الحدث المتحقق وطبيعة تكوينه .

ب)نسق العلائق بين الشخصيات وطبيعة تكوينها ومدى حدود انفصالها واتصالها في تضادها وتعاضدها .

ج) علاقة الفضاء المكاني والزماني بالحدث والشخصيات، ودورهما في تأسيس بنية للحدث والشخصيات بل والبنية العميقة لتتالي ظهورهما على مسرح الخطاب السردي .

ولقد وجدنا من خلال الخُلاصات التي استنتجناها من خلال بحوث لنا[1] أن البنية التي تتأسس تكون أحياناً على مستوى الحدث المركزي وهو الجزاء كما في رواية نزيف الحجر[2] ل"إبراهيم الكوني" ، حيث ينتظم الحدث ضمن تكوين بنيوي خاص وعبر الحدث بحثنا عن الشخصيات وعن الزمان والمكان. بينما نجد في رواية أخرى هي ثلاثية "أحمد الفقيه"[3] ترابطا بين الشخصية والأحداث المركزية التي تحدث لها مع شخصيات أخرى وتبدلات المكان وعلاقة ذلك بالأحداث الكبرى في الرواية، وكذلك بعملية الربط بين الشخصيات ومكونات الفضاء المكاني الطبيعية.

هنا في سرديات الحكاية ومع غياب أي تنظير نعتقد انه يفيدنا سنحاول أن نستفيد من اشتغالين كما أسلفنا وسيكون ذلك من خلال البنية العميقة السيميائية ومفاهيمها ولكن مع تطبيقها بين كل عنصر من عناصر الحكاية الأربعة وفي الوقت نفسه مع وضع هذه العناصر في مواجهة بعضها البعض للكشف عن الخفي من بنى النص التي نسميها هنا بنية ونحن نبحث عن جمالية بناءها وليس عن مضامين تركيبها أو دلالاتها إذ ذلك يخرج من صميم اشتغالنا الذي يتحرك من السرديات ولكن ضمن هاجس جمالي . كما أنه بالبحث ضمن نوع الرواية سنجد بعض الروايات فيها بنية داخلية للحدث مع وجود بنية شخصيات ثنائية نمطية فقط وهي بهذا تقترب من السير الشعبية، والبعض الأخر نجد البنية من خلال الشخصيات المتقابلة والمتضادة والمتعددة كما والبعض الأخر من خلال تداخل أو ترابط الحدث مع المكان والزمان والشخصيات

[1] عبد الحكيم المالكي /جزء من مخطوط كتاب بعنوان جماليات الرواية الليبية(من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية).

[2] إبراهيم الكوني / نزيف الحجر/ 1993.م/تاسيلي للطباعة والنشر/ط:3

[3] أحمد إبراهيم الفقيه / الثلاثية الروائية: سأهبك مدينة أخرى،هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة.

بشكل إيقاعي، و كل هذه الترابطات على مستوى القصة ستصبح مادة لفعل غير مباشر تمكن الكاتب وراويه من خلق المادة الخطابية وطرح البعد الدلالي والقيم الأيديولوجية عبر هذه اللعبة البنيوية.

الفصل الرابع

التأسيس النظري لسرديات التداخل الإجناسي والنوعي

سرديات الأجناس

مدخل:

بحثاً عن مزيدٍ من الإدراك لجماليات النص، وانطلاقاً من التقسيم السردي الثلاثي المعروف، وسعياً لمتابعة الخطاب الروائي المراوغ والجميل، ولجعل النظرية تواكب المنتج، وتؤطره، وتخلق له الأبعاد التي يتنفس فيها، كمنجز لفظي يحوي رؤية خاصة، وعبر تقنيات خطابية مختلفة، سعياً لكل ذلك، نشرع هنا من خلال ما سنعرِّفه بالخطابات المتعالية، ومفهوم الأنواع والأجناس (الذي لم يستقر ضمن نظرية النقد) نسعى للبحث عن أسرار النصوص المتميزة بأي انزياح ولو بسيط عن نمطية اتفاقية الرواية العادية،

نقصد بالخطابات المتعالية تلك الخطابات النوعية التي لا تندرج ضمن نوع بذاته أو جنس بذاته وإنما تتحرك عبر الكثير من الأنواع، وتتواجد من خلالها، خالقة باختلافها داخل النوع الذي ننتوي الاشتغال عليه –وهو نوع الرواية– خلخلة فنية مميزة من خلال تكاملها وقدرتها على إعطاء الراوي والروائي خلفه الفرصة للخروج من المباشرة والعادية وجاعلة من القصة المعادة، والقضية المتكررة، والعمل العادي، مصادر أخرى للتوتر، و كذلك لرفع الدراما السردية، ولخلخلة أساسيات التلقي المعتاد، والسطحي.

ونحن نعلم أننا بهذا النمط من الاشتغال نناقض كل الاشتغالات السابقة التي كانت تنطلق من خارج النص عبر (التاريخ والأجناس الثابتة) لتنمط أجناس متلاعبة متغيرة وغير مستقرة المفهوم والمواصفات كما في اشتغال جيرار جينيت في كتابه مدخل لجامع النص[1] أو في تأطير سعيد يقطين للكلام والخبر العربي ولعل ما يجعل اشتغال يقطين مقبولا وهو السيرة الشعبية العربية التي تعد نصا منتهيا أي جنساً مستقراً ثابتاً [2].

إضافة أخرى مهمة هنا وهي أن هواجسنا المركزية هنا ليس تجنيسية، ولكننا نسعى من خلال بعض المفاهيم ذات العلاقة بالأجناس، لضبط حركة انزياح النصوص من جهة لأخرى، ولجعلها – حركة انزياح النصوص– أداة للبحث في أدبية النص، منطلقين في ذلك من وعينا بالمنطلق النظري التأسيسي للسرديات الذي لا يتضمن البحث في الشروط التاريخية للجنس أو تجنيس المادة الموجودة أمامنا وإنما السعي من خلال هذا كله للبحث في الشروط المحققة لأدبية هذا السرد والبعد الجمالي الناتج عن هذا التوظيف، بحيث يصبح هذا كله مقترحًا لعمل سرديات الأجناس التي نزعم هنا أننا نمارس ضمنها عملاً تأسيسياً.

---

[1] جيرار جينيت /مدخل للنص لجامع النص /ت. عبد الرحمن أيوب/دار توبقال للطباعة والنشر/ط:1986/2م

[2] سعيد يقطين /الكلام والخبر

عن الأنواع والأجناس في الأدب

تشاحن علماء السرديات والشعرية واللسانيات والفلاسفة وغيرهم كثيراً حول مفهوم الجنس الأدبي، ذلك المفهوم الذي ليس هناك من البحث فيه مفر، باعتباره إطار للتجربة، وباعتبار إدراكنا لكل التجارب الذهنية يتم بالقياس أو بأي الطرق الإدراكية الأخرى من خلال اعتماد نسق سابق موجود وضمن سياق تداولي خاص، ويتحول الجنس الأدبي تبعاً لهذا لمادة أو أفق انتظار للقارئ، وتحرك أولئك –المختصون– كل حسب مجاله الذي ينطلق منه وطرح رؤيته في هذا الموضوع المتملص والزئبقي؛ فاختلفت الآراء وتعددت التسميات من أنوع إلى أنماط ومن فئات إلى أجناس إلى المتعاليات النصية وغيرها، ويؤكد هؤلاء أنه لا مفر من التحديد باعتباره أساساً لكل ممارساتنا الثقافية "ارتكزت مسألة وضع الأجناس دائماً على الأجناس الأدبية، وقلما طرحت بالنسبة لأجناس غير أدبية أو لنشاطات خطابية شفهية، على الرغم من أنه في هذين المجالين تُلاحظ يومياً تمييزات جنسية متعددة. في الواقع، التمييزات النوعية (المتعلقة بالأجناس) موجودة في كل أحاديثنا عن الممارسات الثقافية"[1].

و لنتابع هنا قدر التخبط كما ينقله لنا ميشيل كالوفي في تسمية الوحدات النمطية أو الجنسية:

"عندما يتعلق الأمر بتحديد مستوى التجريد الوسطي بين العمل والأدب، فإنّ مجموعة من المصطلحات الأخرى تزاحم مصطلح "الجنس" الأدبي، مثل: "فئة أساسية" عند "ويليك ووارن"، و"نمط" عند "جينيت" و"صيغة شعرية" و"شكل جمالي" عند "جينيت" و"شكل طبيعي" عند "تودوروف" و"ما فوق المعتاد" عند "زمتور" و"موقف أساسي للتشكيل" عند "فييتور"[2].

ونحن هنا إذ ندخل هذا الحقل الذي اختلفت حوله مختلف الرؤى، لنجس موضع الرؤية التي اتخذناها ونجد لها الأرضية المناسبة، نؤكد على ملاحظة أولية رأيناها من خلال متابعة الكثير من الاشتغالات في هذا المجال، هذه الملاحظة هي: أن غالب تلك الدراسات التي رأيناها في هذا المجال غالباً ما تنطلق لخلق نمذجة كلية، أو تأتي لتسميات جنسية موجودة وتحاول أن تناقشها، ولعل لتلك الدراسات العذر ومنها: دراسة "تودروف" الهامة عن الأجناس الأدبية[3]، أو دراسة "جان ماري شيفر" "ما الجنس الأدبي؟"، وكذلك دراسة "جيرار جينيت" الهامة عن المتعاليات النصية سابقة الذكر، وكذلك الدراسة السريعة لـ"سعيد يقطين" لأشكال الكلام العربي

---

[1] جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، منشورات موقع اتحاد الكُتَّاب العرب، 1997م، ص13.
www.awu-dam.org

[2] ميشيل كالوفي: ترجمة د.محمد خير البقاعي، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 92، خريف 1997م.

[3] تزفيتان تودروف /(الفنتاستك مقاربة بنيوية لنوع أدبي) /ت.خيري دومة (الفصل الأول) ضمن كتاب/ القصة الرواية والمؤلف /دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة/دار شرقيات/ط:1/1997م

وتفرعاته في كتابه "الكلام والخبر"[1]؛ كان لطبيعة تلك الدراسات الكلية الطابع العذر أن تصل لتحديدات كلية من الصعب النزول منها لأرض الواقع والاشتغال على النصوص بواسطتها بحكم موضوعها الذي حددته أولياً، بينما سنجد "سعيد يقطين" في اشتغاله العملى عندما انتقل من التحديدات الكلية وهو يرتهن إلى البحث عن السيرة الشعبية العربية، كان عليه أن يبحث عن ذلك من خلال مستوى الحكاية والمكون من (حدث، شخصية، زمان، مكان)، وهو يبحث ذلك من خلال خطاب تلك السيرة الشفوية التي وصلته مكتوبة ومنتهية من خلال نسخ محددة –لا في وضعها الشفهي– وهو مختلف بالطبع، على الرغم أن اختلافه يكون في تداوليته وفي العلائق التي تحدد وتضبط أسباب وخلفيات نشأة النص بهذا الشكل، بينما العمل المباشر على النص يحتم العمل الداخلي ضمن مستوى الخطاب.

أي إننا هنا بالضبط نبحث عن بنية القصة أو الحكاية داخل الخطاب، ولقد استطاع الباحث المذكور بوعي متميز استخراج البنيات القارة داخل السيرة الشعبية العربية.

بينما سنجد اشتغالاً هاماً لتقطيع الخطاب الروائي للروايات المنجزة من خلال ما نقله لنا "جان ماري شيفر" عن تحليل متميز لـ"ريجيس دوبري جينيت" لنص "فلوبير" وذلك بتقسيمه لأنواعه الداخلة فيه من خلال إرجاعه إلى الجذور التي تؤسسه، لنتابعه هنا "تظهر "ريمون دوبري جينيت" في تحليلها للنص الأول "من قلب بسيط" الاختلاف الذي يمكن أن يوجد فيه بين الفهارس والسمات الجنسية، وكذلك التباعد الذي يمكن أن يوجد بين التجنيس النظمي والتجنيس القرائي[2]. يحمل نص "فلوبير" هوية "الحكاية"، هذا المصطلح الذي انتشر في كل مكان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لأنه يمكن أن يصنف أي قصة قصيرة. هذا الفهرس لمرفقات النص لا يعكس التعقيد الجنسي للنص، الذي لا يمكن الوصول إليه إلا عبر النصوص الأولى. في الواقع، تظهر "ريموند دوبري جينيت" التذبذب المعقد لفعل الكتابة عند "فلوبير" بين النموذج الواقعي البلزاكي والأخلاقية الأسطورية، وتعزل ستة عناصر تتدرج ضمن معنى الرواية الواقعية، تكرار مؤشرات زمنية، التطورات المهملة لطبع الغبطة، الأهمية البلزاكية نموذجياً للعالم الخارجي، تدخلات الراوي وتفسيراته، الانتشارات الوصفية والمبررات التفسيرية كذلك، ولكن يمكن ملاحظة تيار في اتجاه معاكس، يعود إلى التقييد والتكثيف مع المقدمة المرافقة لتبرير رمزي مستعار من الأخلاقية الأسطورية يظهر الشخص المغتبط كشخص نموذجي، وأُعطي البعد الديني للنزاع بين الخير والشر أهمية كبيرة.

هكذا تمتلك سلسلة "الثور" بعداً رمزياً خالصاً، في المخطوطات: يُنظر إلى الحيوان كقوة

---

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر

[2] يتحقق التجنيس النظمي كما نرى؛ من خلال العنوان ويتحقق التجنيس القرائي من خلال دراسة وتقطيع النص.

شيطانية (بؤبؤا عينيه يحترقان في الظلمات كفحمتين)، ووضع تدخُل المغتبط على حساب معطى إعجازي. أما فيما يتعلق بالنص النهائي، فهو ليس رواية بلزاكية قصيرة ولا أخلاقية أسطورية خالصة، ولكنه أثر لصراعهما وحيادهما المتزامن: الرواية الواقعية التي كان يمكن أن تتطور، تفسد الحكاية الرمزية التي استطاع "فلوبير" الامتداد نحوها "الحكاية مصنوعة من هذا التوتر والتعارض، لا بل التنافر بين هذين الجنسين"[1].

إننا كما نرى ومن خلال نهج الفحص السابق أمام دراسة مباشرة لنص روائي أو حكائي يتداخل فيه نوعين من النصوص –حسب تسمية الكاتب– ويتم عبر المؤشر الخارجي تسميته حكاية وهو مصطلح أعتيد استخدامه في زمن الكتابة –منتصف القرن التاسع عشر–للقصة القصيرة، ومن خلال نمط التحليل السابق ندرك أن ما قامت الباحثة المذكورة ببحثه هو مستوى الخطاب فهي تتحدث عن الراوي وعن الوصف وعن نمط من الزمنية وعن النماذج وهي كلها تندرج تحت تمظهر الخطاب الروائي، كما تتحدث عن وجود نوعين من الكتابة، واقعية بالمفهوم البلزاكي –الذي سأجازف بتسميته الخطاب الواقعي– وكذلك الخطاب الأسطوري.

ونحن نتعامل هنا على أرض الواقع مع نوع محدد هو الرواية التي نبتغي تقطيعها للأنواع أو الخطابات النوعية الموجودة فيها، ونجدنا هنا مشدودين باستمرار للخطاب وللخطابات النوعية.

إن جنس الحكائية أو السردية باعتباره الجنس الجامع لكل فعاليات السرد والإخبار يتأسس في تمظهره الخطابي من راوٍ ومروي له سواء كان ذلك على المستوى الشفهي في المرويات الشفهية، أو على المستوى الكتابي في المرويات الكتابية. إن هذا يختلف كثيراً عن تصور فعالية الاتصال ضمن الجنس من خلال الكاتب والقارئ الذي ينتمي للمستوى النصي وهو المستوى المفضل لدى كل البُحّاث ضمن الانشغالات الكلية[2].

وبغية تحقيق المزيد من التفاهم بيننا نذكر هنا بما سبق أن تحدثنا عنه في الفصل الثاني من المستويات التي تشكلت ضمن السرديات.

تمظهرات النص الثلاثة:

---

[1] جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، ص126–127.

[2] وجدنا أغلب البُحَّاث ينجذبون للنصية عند التعاطي مع الأجناس، بينما نجد البعض يقترب من الخطابية عندما يكون الاشتغال منطلقاً من متن روائي أو قصصي محدد.

قسمت سرديات العمل الروائي لثلاثية مستويات وذلك كتنظيم لحركة النص وتداخله[1] وهي: القصة أو الحكاية الأولى، والخطاب وتتابعه عن طريق العلاقة الحاصلة بين الراوي والمروي له، ثم المستوى الثالث وهو مستوى النص وتتابعه عن طريق العلاقة بين الكاتب والقارئ ولقد سبق التفصيل بشكل أوسع في هذه المستويات ضمن القسم الأول من الكتاب.

مستوى القصة: التي نسميها هنا الحكاية الأولى وذلك دفعاً للخلط الذي قد يحدث بينها وبين القصة كنوع من الأنواع الأدبية، التي تنقسم لقصة قصيرة، وقصة طويلة، ويتم متابعة الحكاية الأولى من خلال هذه التقسيمات التالية:

1 - حدث (فعل). 2- شخصية (فاعل).

3 - زمن. 4 - مكان (فضاء)[2].

<u>**تمظهر الخطاب:**</u> تطرح السرديات كون الخطاب هو النص المكتوب منظوراً إليه داخلياً من خلال علاقة بين الراوي والمروي له، وتمثل عملية التخطيب طريقة التشكيل النهائي للحكاية الأولى، عبر تغيير زمن الحكاية الأولى الأصلي المتسلسل خطياً، ونتيجة للإمكانيات المفتوحة لتخطيب الحكاية الأولى، نجد أنه من الممكن الحصول على عدد لانهائي من الخطابات، ويتم متابعة طرح الخطاب الروائي بين الراوي والمروي له عبر مكونات الخطاب الروائي التالية:

الراوي ← الخطاب ← المروي له[3].

ويتم في سرديات الخطاب متابعة الخطاب الروائي عبر تمظهراته الثلاثة:

1- الزمن. 2- الصيغة. 3- الرؤية والصوت (التبئير).

<u>**مستوى النص:**</u> يمثل النص حسب رؤية أغلب السرديين البنية الدلالية المنتجة عبر المادة النصية والخالقة للتفاعل بين الكاتب والمتلقي والمنطلقة من بنية نصية أنتجتها وفي إطار بنى ثقافية واجتماعية محددة، ويعكس النص عبر خاصيته التواصلية والتفاعلية هذه المكون التناصي الداخل في تكوين الكاتب وتعكس كذلك الخصائص الثقافية والاجتماعية لمجتمع النص.

ويمثل قطبي التفاعل في التفاعل النصي الكاتب والقارئ. ولقد سبق التفصيل في مظاهر التفاعل النصي ولكن نعيدها هنا لما لها من اهمية في اشتغالنا هذا.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص50-51.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص32.

[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص25.

مظاهر التفاعل النصي:

يتم تبين كل التفاعلات المختلفة والحاصلة بين النص –مادة البحث–، ونصوص الكاتب الأخرى أو نصوص لكُتَّاب آخرين عبر محاور رئيسية تختلف من سردي لآخر، حيث يراه "جينيت" منقسماً لخمسة أنواع من التفاعلات النصية[1].

1) التناص: وهو العلاقة بين نصين، أو أكثر كما تتجلى من خلال الاستشهاد والتلميح...، ويسمى كلاً منهما متناص.

2) المناص: وهو حسب "جينيت" في العناوين والاقتباسات والمقدمات الذيول وغيره التي تمثل بشكل من الأشكال، مناصات توجيهية لدلالة المادة المحكية صوب وجهة دلالية محددة.

3) الميتانصية: وهي العلاقة التي تتم بين نص وآخر؛ يقوم الأول بذِكْر الثاني، أو اتخاذ موقف معين منه، وهي عادةً علاقة حوارية أو انتقادية.

4) النص الأعلى (النص اللاحق): ويكمن في العلاقة التي يتجمع النص (ب) كنص لاحق بالنص (أ) كنص سابق، ومن أمثلتها توظيف "جويس" في روايته "عوليس" للأوذيسة الهوميروسية.

5) معمارية النص أو ما يعرف بجامع النص: وهو النمط الأكثر تجريداً وتضمنا للخصائص النوعية، أو الجنسية المتشابهة التي ينتمي لها كل نص على حده التي من خلالها نستطيع تمييز الأنواع شعر، رواية...

الإجناسية ورؤية السرديات:

ننطلق من المتن الحكائي المحدد –روايات في حالتنا هذه– لتجريد أنماط الخطابات المتداخلة –داخلها– ونتحول لنجد لرؤيتنا أرضيتها داخل البناء الذي أسسه السرديون وعلماء الأجناس:

يعرّف "شيفر" **الإجناسية** بما يلي:

"يفترض في نظرية الأجناس –بكل بساطة– أن تعنى بمجموعة من التشابهات النصية والشكلية وخصوصاً الموضوعاتية؛ والحق أنه يمكن تفسير هذه التشابهات على نحو تام بتحديد التجنيس باعتباره مكوناً نصياً، أعني العلاقات ذات الخاصية التجنيسية، باعتبارها مجموعة من

---

[1] أنظر ترجمة المختار حسني لجزء من الكتاب المذكور فيما يلي في مجلة فكر ونقد المغربية، عدد 16.
Gérard Genette, Palimpsestes/la littérature au second degré/ 1ère publication. Ed. Du Seuil

أشكال إعادة استثمار –تكاد تكون تحويلية– لهذا المكون النصي نفسه. فلئن كان الأدب يعد تحديداً مؤسسة، فإن التجنيس يمكن تفسيره تماماً كما لو أنه لعبة من التكرارات والمحاكاة والاقتباس إلخ. إنه النص في ارتباطه بنص آخر أو بنصوص أخرى"[1].

كما سنجد في رؤى باقي السرديين ذات الرؤية في التعامل مع الجنس أو النوع من خلال النص، ونلحظ أن الخطاب قد جُعِل باستمرار داخلياً ضمن العلاقة بين الراوي والمروي له وأن النصية للتعامل الخارجي.

ونحن هنا نتساءل عن قضية المحاكاة والتكرارات والاقتباس، هل تتم على المستوى النصي(مع التذكير بأننا في النصي نتحدث عن الفعل القصدي للكاتب) أم على المستوى الخطابي –باعتباره هو المعمار الحقيقي– لبنية الرواية الداخلية التي ستتكرر؟.

سنجد عبر تأسيسات "جينيت" بأن المادة النصية والمستوى النصي هو المؤسس لمعمار النص من خلال جامع النص.

ونلاحظ هنا أيضاً في بحث "سعيد يقطين" المميز والهام عن الكلام والخبر تجليات ثابتة، ويحددها من خلال ما يسميه "جيرار جينيت" بمعمارية النص. ذلك لأن النص كما يرى "يقطين"، حتى عندما لا يصرح بانتمائه الجنسي، تظل له سماته الجنسية الخاصة، أو لنقل له معماريته النصية بهذا الشكل أو ذاك.

ونحن هنا لنا ملاحظة ثم سؤال، وبعدهما سنعود لدراسة طرح "د.سعيد يقطين".

الملاحظة أننا هنا في بحثنا الخاص عن تداخلات الخطاب الروائي–داخل نوع الرواية– نتحدث عن جنس محدد هو جنس السرد؛ سواء كان شفوياً أو مكتوباً وليس عن غيره من الأجناس الشعر مثلاً، ونلاحظ أيضاً أن الاتفاقية حول النص المنتمي لهذا الجنس بين القارئ والكاتب قد تمت بمجرد توصيفه –ضمن السرد– أي أنها قد صارت لاحقة به و تتمثل الاتفاقية في مجموعة النقاط الثابتة التي تكسب النص سرديته، منها أن النص المتداول (لعبي) أي غير حقيقي (يختلف بذلك عن السيرة الذاتية) وكذلك أنه يحكي حكاية ما حول شيء ما. بينما سيكون قصارى جهدنا البحث عن مكوناته الجنسية الداخلية حيث سنجد مجموعة من السمات الثابتة ذات منبت وأصل خطابي، ونحن هنا نسأل سؤالاً سنعود بعده لما يراه "سعيد يقطين" في هذا المجال:

هل الثابت ضمن التجليات النهائية ينتمي للنصي؟ وللعلاقة الخارجية بين الكاتب والقارئ

[1] نقلاً عن: محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة فكر ونقد المغربية، عدد

واتفاقيتهما حول النص؟.

أليست الخطابات النوعية المتبدلة التي تتحرك من خلال العلاقة بين الراوي والمروي له –ذات المواصفات النوعية الخاصة ومنها الخطاب الساخر والخطاب الفنتازي وغيرها– أليس في هذه كلها سمات ثابتة تتكفل بالتفرقة بين النصوص بدل استخدام التجليات النصية التي تنتمي إلى سمات ثابتة داخل جنس تم تحديده والاتفاق، أليست السخرية من حيث انتمائها تنتمي للخطاب؟ ضمن العلاقة بين الراوي والمروي له وكذلك الخطاب الفنتازي وهو ما يسمى مادة متخيلة غير ممكنة الحدوث عقلياً في الواقع، و أجيزت بحكم الاتفاقية بين الراوي والمروي له من خلال الحكاية الداخلية، وكذلك الأسطرة وكذلك باقي الأنواع عندما تدخل. هل نستطيع أن نتفحصها في سياق غير خطابي –بدون وجود العلاقة السابقة الذكر بين الراوي والمروي له– وعندما نتحدث عن الخطابات النوعية والأنواع التي رأيناها ضمن مادة خطابات روائية مختلفة – التي سنتسع قليلاً في الحديث عنها– أليس من الممكن اعتبارها هي أيضاً مكونات ثابتة لأنماط من الخطاب متداولة في الكثير من الأنواع الأخرى –غير الرواية– مثل السيرة الشعبية كما أن هذه الخطابات من الممكن أن تتواجد في الشفهي والمكتوب من الخطابات. أي أنها بهذا الشكل تمتلك صفة الحضور "كمتعاليات خطابية" بل قد تم استخدامها لتوصيف أنواع منها: الرواية الساخرة، والرواية الواقعية، والرواية الغرائبية، والواقعية السحرية. أليس هذا كله نتيجة لتداول خطابات خاصة تمّ الاتفاق عليها بين الراوي والمروي له ضمن نسيج النص وداخل نفس الجنس وهو جنس السرد.

ونعود لتقسيم "د.سعيد يقطين" ضمن التجليات المتحولة التناص بمختلف أشكاله وصوره، ولكننا هنا نسأل عن العلاقة بين التناص وبين تداخل النصوص، وبين الأنواع التي يتفاعل معها وبين الناتج النهائي من النصوص. أليس التفاعل الحقيقي بين النصوص في مرحلة التحول هي من خلال نسق مختلف من الخطابات النوعية تتداخل ضمن بنية نصية والأنواع –كما رأينا مع حديث "ريموند دوبري جينيت" السابق– بشكل مختلف فتعطي من خلال حضورها ضمن النص المحدد شكلاً جديداً وتغيراً للنص؟.

هل يبدو التناص كآلية تداخل بين البنيات النصية المختلفة قادراً على التأثير على إجناسية النص، أم أن تأثيره سيكون في الخيار المركزي الأول الذي يتخذه الكاتب للاشتغال ضمن جنس محدد ومن خلال توظيفه لخطابات نمطية قارة ومتعالية؟.

أليس من الصحيح أن نقول بأن النوع يتأسس –ضمن الرواية– ويتحدد من خلال البنية الخطابية التي تمثل المستوى التركيبي للنص مع خطابات نوعية موجودة وطرائق تشكيل وتقنيات مستخدمة، وأنماط من التداخل بين أنواع مختلفة داخل جنس أو أجناس محددة وضمن مقبولية

أقرّها جمهور القراء وداخل سياق خاص يتم اختراقها –أحياناً– بوسائل فنية خطابية.

ألا نرى أن الخطابات النوعية التي سبقت إشارتنا لها التي صارت مادة مؤسسة للرواية من خلال المحاولات المستمرة التي يمارسها الراوي للهروب من الراوي العليم وبالتعالق الحاصل بين الخطابات النوعية الثابتة –الخطاب الساخر، الخطاب العجائبي، الخطاب الغرائبي، الخطاب الصوفي –مع الفارق في مستويات التحقق بينها، وكذلك الأجناس الأخرى مثل جنس الشعر، و انواع أخرى مثل السيرة الذاتية، والمذكرة التي تتحرك كلها كخطابات نوعية أو كأنواع داخل الخطاب الروائي الكلي، وفي سياق العلاقة نفسها بين الراوي والمروي له والمتعالية هو الذي يحكم هذه العلاقة بين النصوص؟. و أيضاً نضيف أليس تجلى النص النهائي هو نتاج لتداخل مجموعة من الخطابات داخل الهيكل الخطابي الكلي الذي يحتويها الذي ينتمي لذات الجنس – السرد– الذي تمّ توصيفه مبدئياً؟ أليس هذا الهيكل الخطابي هو المعمار النصي؟.

سنجد أن "د.سعيد يقطين" وهو يقوم بتحليل الخطاب الروائي في رواية "الزيني بركات" لـ"جمال الغيطاني" قد سمى مكونات الخطاب وهو يمارس تحليله الخطابي ذلك (خطابات نوعية) حيث يقول وهو يتحدث عن الخطاب انطلاقاً من الراوي إلى ما يلي "فالخطاب الروائي في "الزيني بركات" يضم مجموعة من الخطابات وليس خطاب الراوي فيها إلا واحداً منها. وهذا يجعلنا منذ البدء أمام رفض الانصياع للتمييز بين نص الرواي ونص الشخصيات، فذلك ما تسعفنا به بعض الخطابات الروائية العربية، أما "الزيني بركات" فهنا تكمن خصوصيتها الصيغية، أي تعدد خطاباتها. والخطابات التي تحتويها لا تؤطرها إلا الأحداث...". ثم يضيف بعد مسافة متحدثاً عن أنواع الخطابات في رواية "الزيني بركات":

إن الخطابات التي نرصدها في "الزيني بركات" هي:

1) خطاب الراوي.

2) التقرير.

3) المذكرة.

4) الرسالة.

5) النداء.

6) الخطبة.

7) المرسوم السلطاني/ فتاوي القضاة[1].

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص202.

وهو ما يوحي بأننا إذا أردنا أن نقطّع الخطاب لمكوناته النوعية فسيكون بإمكاننا أن نفعل ذلك لغرض التفكيك وتناول جماليات تكوينه، على الرغم من تأكيدنا أن الباحث هنا يتحدث – فقط– عن خصوصية الراوي والصيغة السردية، إلا أن ذلك يؤكد أنه على مستوى الممارسة التحليلية والإجرائية للنص لا يمكن ممارسة ذلك إلا من خلال الخطاب، حيث كلما اقترينا من مسألة تحديد الأنواع المندرجة تحت النص المقصود نجد أنفسنا منشدّين إلى الراوي والخطابات النوعية.

الأسلوبية والإجناسية:

نعلم أننا ونحن نتحدث عن خطابات نوعية نقترب من الأسلوبية الحديثة بشكل من الأشكال، وسنحاول هنا أن نستعرض بسرعة بعض الرؤى، حيث نجد هنا رؤية عن علاقة الأسلوبية والإجناسية من خلال مقال هام في هذا الموضوع لـ"محمد مشبال":

"والحق أن الربط بين الأسلوب والجنس الأدبي يمثل مجالاً من مجالات الدرس الأسلوبي المعاصر، حيث تتجاوز الأسلوبية الأدبية دراسة كاتب أو عمل مفرد أو الخصائص المميزة لمجموعة من الكتاب ولحقبة معينة، إلى دراسة أسلوب جنس ما، أي ما اصطلح عليه "ستيفن أولمان" Stephen Ullman بـ"أسلوبية الجنس ". ويضيف "مشبال":

"ولعل فكرة "أسلوبية الجنس" أن تؤول في الأصل إلى "ميخائيل باختين" Michail Bakhtineالذي عمل في كتاباته على ربط الدراسة الأسلوبية بمعيار الجنس الأدبي، حيث استطاع أن يخلّص مفهوم الأسلوب من بعده الجمالي المطلق، وأن يجذبه خارج الحقل الشعري الذي سيطر على اهتمامات الأسلوبيين، وبذلك قدّم مفهوماً جديداً للأسلوب نابعاً من تمحيص دقيق ومعاينة كاشفة لجنس الرواية. إنه يؤكد "أسلوبية الجنس الأدبي" ويرى أن فصل الأسلوب واللغة عن الجنس الأدبي أدّى إلى حد كبير إلى تمحور الدراسة على الفروق الأسلوبية وحدها في المقام الأول"[1].

ويضيف بعدها "إن ربط الأسلوب بمقولة "الأجناس" على نحو ما أسفر عنه تحليل "باختين" للرواية –يقول محمد مشبال– ساهم في تقديم مفهوماً جديداً للأسلوب تجاوز به الأبعاد الجمالية المطلقة التي اكتسبها في إطار الأسلوبية التقليدية المرتبطة أساسا بالشعر"[2].

إننا من خلال الرؤية السابقة والمشدودة للأسلوب؛ نجد أن هناك من قام ببحث الثوابت

[1] محمد مشبال/ البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة فكر ونقد المغربية/عدد25

[2] محمد مشبال/ البلاغة ومقولة الجنس الأدبي.

ضمن أسلوب معين من الكتابة ونذكر هنا أن البحث الأسلوبي لا يمكن أن يتم إلا على مستوى الخطاب. ذلك أنه عند البحث عن الثابت الذي ينشده الدرس الأسلوبي لتوصيف جنس معين، لا بد وأن يمر بالخطابات النوعية، ولكنه في نهجه سيدرسها كحالات مفردة، أو كمواقف فنية عامة، وليس كخطاب قار، متداول، متكرر، وموجود ضمن نسق الفعل داخل سياق الجنس الأدبي المحدد –وهو السرد هنا– ويحضرنا هنا أيضاً مقولة هامة داخل بحث "جان ماري كلينكينبرغ" "الأساليب" حيث يقترح في كتابه "Sémantique structurale" تسمية كل بحث ينطلق من المتن ليفضي إلى بناء نموذج نظري بـ"الوصف الدلالي"، أما ذلك الإجراء التكميلي، الذي ينطلق من النموذج الثابت ليجمع مختلف المتحولات الحرة بصفتها "نوعاً من النماذج الفرعية التي تحلل اشتغال البنيات العليا وإنتاجيتها"، فيدعوه "وصفاً أسلوبياً".

وفي نفس الاتجاه، يخص "تودورف" الأسلوبية بمجال محدد، حيث يقول: "إذا سلّمنا باحتواء كل ملفوظ لغوي على عدد من العلاقات والقوانين والإكراهات، التي لا يمكن تفسيرها بإوالية اللغة، وإنما بإوالية الخطاب وحدها (...)، فمن الممكن حينئذ الحديث عن تحليل للخطاب يعوّض البلاغة القديمة بما هي علم عام للخطابات، ومن شأن هذا العلم أن تكون له فروع "عمودية"، كالشعرية التي تهتم بصنف خطابي واحد هو الأدب، وفروع "أفقية"، مثل الأسلوبية التي لا يتألف موضوعها من كل القضايا المتعلقة بكافة الخطابات.

وبطبيعة الحال، فإن مثل هذه الأسلوبية، إضافة إلى ضرورة استفادتها من تحليل الخطاب ومن لسانيات النص. ستتقارب مع دراسة التلفظ، التي لا تعتبر الإنتاج اللغوي معطى مغلقاً ومنجزاً، بل بمثابة سلوك رمزي[1].

أما ثاني هذين التوجهين اللذين أنتهجتهما الشعرية، فهو دراستها للعلاقات القائمة بين العناصر المتواجدة في النص. وهكذا، تقابل الدراسة الدلالية دراسة نظمية، وتناظر تحليل المنطق الرمزي الاستعاري مقاربة مجازية للخطاب. ومن ثم، ألا يكون "الأسلوب"؛ ذلك الذي تستفيد الأسلوبية الأدبية ذاتها بحثا عنه إحدى هذه الصور الخطابية الخاصة"؟.

والأكيد أن الأبحاث المنتمية لهذا التوجه تتسم بالتعدد وبعرضها لمسائل تتفاوت بين تحليل الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، ووصف أنساق أكثر تعقيداً. فإذا تم إقرار فرضية أن النصوص المدروسة ليست سوى مقاطع من نسيج خطابي أوسع، أمكنت دراسة العلاقات المنعقدة بين ما هو متجل مباشرة، وما هو غير ذلك من حيث هي علاقات معارضة واستدراك

---

[1] نقلاً عن: جان ماري كلينكينبرغ، ترجمة فريدة الكتاني، مجلة فكر ونقد، عدد 15 ، نقلاً عن: أنظر مجلة "**Langage**"، العدد 17، خاص بـ (l'Enonciation).

وموازاة. وقد أصبحت هذه العلاقات، منذ أبحاث "ميخائيل باختين" Bakhtine Mikaïl التي نبهت إليها "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva، تدعى التناص (l'intertextualité) ، الذي يتجلى في المعارضة (le pastiche) والمحاكاة الساخرة (la parodie) والاستشهاد (la citation) والتهكم (l'ironie) والروسم (le cliché)(74)، الذي لم يدرس بعد بعمق في أنماط خطابية أخرى، ومن ثم فإن مفهوم "التناص" هذا لدليل آخر على أهمية استفادة الشعرية من مفاهيم أجناس ومدارس أخرى (وهي مفاهيم وقع إقصاؤها مؤقتاً في البداية قبل أن يتم تنقيحها لاحقاً وتسميتها بلفظ مستحدث هو "التناصية الشاملة" (l'architextualité).

لكن أكثر الاتجاهات خصوبة في دراسة العلاقات النظمية الآن فيما يبدو، تحليل الخطاب، حيث تمت دراسة العلاقات "البين- افتراضية" (interpropositionnelles) في المحكي السردي[1].

لنتابع هنا المزيد من خلال رؤية شعريات "كوهين" وهو يفصل بين الشعرية والهزلي، التي نسميها نحن هنا بين الخطاب الشعري (كظاهرة نمطية أسلوبية) وبين الهزلي –مع بعض الفارق- وهو قريب لما نسميه نحن بالخطاب الساخر الفردي، الذي من نماذجه العربية المهمة اعمال الروائي الأردني "مؤنس الرزاز". حيث يقول (كوهين) كملخص لدراسته المقارنة بين الشعري والهزلي "يستند هذا التحليل كله إلى البنية التعارضية التي تؤسس بدورها ما دعوناه بنيوية؛ فقد أُلغِيَت في الشعري وقُوِّيَت في الهزلي، وإذا ما قبلنا هذه الفكرة المركزية فمن الممكن أن نستنتج منها خلاصة عامة بالنسبة لنظرية "الفئات الجمالية". إن التصنيفات المقترحة هنا تعتبر بوجه عام أن الشعري والهزلي فئتان منفصلتان ومساويتان للفئات الأخرى، نلاحظ هذا على الخصوص، في حالة الجدول الذي تقدمه "إيتان سوريو" الذي يحتفظ بـ 24 فئة يضع بينها الشعري والهزلي، الأول: بين الظريف والرثائي، والثاني: بين الروحي والهجائي"[2].

إذن وعبر كل ما سبق من رؤى مختلفة تقترب أغلبها في تفضيل الخطاب منطلقًا لتقطيع البنية النوعية للعمل المحدد، الذي في حالتنا هذه نوع الرواية، وحسب تداولها المعروف لدى أغلب المتعاطين لها، سنبحث من خلال النصوص التي نعتقد أنها تغنينا في هذا الجانب، ونعتبر هذا العمل بمثابة مدخل لمنهج في التعاطي مع جماليات التداخل بين الخطابات النوعية داخل الخطاب الروائي وفي الوقت نفسه نعتبره مدخلاً لرؤية مستقبلية في الأجناس من خلال القاعدة –مع الوعي المستمر بالمستوى- الذي نتحرك من خلاله وبمقولات السابقين.

---

[1] جان ماري كلينكينبرغ: ترجمة فريدة الكتاني، مجلة فكر ونقد، عدد 15، نقلاً عن: مجلة "**Langage**"، العدد 17، خاص بـ (l'Enonciation).

[2] جان كوهن: الشعري والهزلي، ترجمة د.محمد العمري، مجلة علامات،عدد5، نقلاً عن: مجلة **Poétique** رقم 61 سنة 1985.

رؤيتنا للتداخل النصي :

من خلال البحث المستمر عن المكون أو التركيب الذي يتأسس منه البناء الروائي او السردي عموما في الروايات التي اشتغلت عليهن حاولت تفكيك معمارهن الخطابي، و حاولت متابعة كيفية تحقق تداخل مختلف الأخطبة النوعية مع أجناس وأنواع غير سردية أخرى وهو ما حقق لتلك الأعمال الروائي ثراءها وجماليتها

وبالعودة لما كنا فيه من الروايات، ولتاريخ الفعل الروائي نجد الملاحظات الهامة التالية التي ستكون أساس تفريقنا بين الأخطبة النوعية

1) نلاحظ أن الخطاب النمطي العادي في الرواية التقليدية كان على طول التاريخ الطويل للكتابة الروائية هو الخطاب الأكثر حضوراً(سنسميه هنا بالخطاب النمطي وهو ما يعني الدرجة الصفر من الإنزياح).

2) نلاحظ أن حضور أي من الخطابات النوعية الأخرى يعني الخروج عن هذه النمطية.

3) يمثل الخطاب الفنتازي بنوعيه (الغرائبي والعجائبي) خروجاً على مستوى إمكانية تحقق الحدث واقعياً؛ أي أننا في هذه الحالة أمام انزياح على مستوى قابلية الحدث المروي للتحقق، بينما يبدو الخطاب الروائي النمطي الدرجة الصفر من الانزياح عن قابلية التحقق.

4) يمثل الخطاب الساخر وكذلك الخطاب (المؤسطر) انزياحًا على مستوى العلاقة بين الراوي والمادة التي يحكيها. فإذا كان الراوي في الخطاب الروائي النمطي، وفي التاريخ الطويل لكتابة الرواية متّزناً في تعاطيه مع هذه المادة الحكائية والعوالم التي يشخصها، ويكون هذا الخطاب التقليدي بذلك هو درجة الصفر من الخروج عن قضية العلاقة الخاصة والخفية بين الراوي والمادة المروية، فإننا في الخطابين الساخر والمؤسطر نجد حركة سلبية وإيجابية تجاه هذه المادة؛ وهذا مايعني خروجاً عن درجة الصفر من العلاقة سابقة الذكر.

5) تمثل السيرة الذاتية بنمطها التقليدي نوعاً من الكتابة الروائية النمطية مع وجود شرط أن المادة قد وقعت حقيقة للكاتب، (كما تعني أن الكاتب هو المقصود بهذه المادة) وليست مادة لعبية أو متخيلة كما في الكتابة الروائية النمطية.

6) يمثل الإعلان عن ظهور الكاتب أو عدم اعترافه بالمادة التي يكتبها على أنها رواية، انزياحًا على مستوى التعاقد الحاصل بخصوص افتراض الكاتب والقارئ لحقيقية هذا النص اللعبي مرحليا لتسويغ قراءته.

7) يتحقق السرد غالبا عبر منطق السببية المنطقية وخرق هذه السببية يسبب حالة خاصة من اللامنطقية(وهي موجودة منذ كافكا).

إننا هنا نلاحظ أنه بحضور خطاب السيرة الذاتية يحدث خروج عن موضوع اللعبية ، بحيث تتحرك بذلك مادة الخطاب الكلي للرواية على هذا المستوى، أي مستوى تحقق هذه الواقعة حقيقياً لكاتبها أم لا.

وبظهور هذا اليقين الذي تقدمه السيرة الذاتية النمطية نكون قد خرجنا من الدرجة الصفر من اللعبية التي يبنى عليها الخطاب النمطي.

8) يمثل الخطاب التأملي خروجاً عن الخطاب النمطي من حيث مادته الحكائية فنحن عندما نجد أنفسنا داخل رحلة تأملية لشخصية ما نشعر بأننا قد بدأنا في الابتعاد عن اشتراط آخر مهم من اشتراطات الكتابة النمطية وهي، سرد الأحداث أو وجود الحدث، بحيث يصبح تحقق الحدث الذي هو أحد أهم اشتراطات الكتابة النمطية شرطاً لتحقق الدرجة الصفر الانزياح عن الرواية النمطية، ويصبح الانزياح عنه للتأملي تحقيق لدرجات من الخروج عن ذلك الخطاب.

ونحن هنا نتحدث عن الخطاب التأملي نعرفه بأنه الفعالية الفكرية والرصيد الفلسفي والعقلي والفكري الذي يقدمه الخطاب الروائي. وهو بهذا الشكل كخطاب شامل منفتح ينقسم للعديد من الخطابات النوعية – بحسب المنطلقات الفكرية التي بنى عليها وطبيعة الشخصية والعوالم التي تأسس عبرها– فنجد: الخطاب الصوفي، والخطاب الوجودي، والخطاب الفكري، كما نجد التأمل الداخلي لبناء الشخصيات ورسم تحولاتها. كما أن طبيعة اللغة وهو ما سنناقشه في الملاحظة التالية تمثل آلية تحديد لنوع التأمل.

9) الانزياح على مستوى اللغة من نمط اللغة السردية إلى أجناس تعبيرية أخرى ومنها التحول من لغة السرد النمطية المهتمة بالحكي، إلى جنس الشعر، سواء منه الشعر المنثور، أو ما يعرف بالشعر العمودي، أو المقالة، و المذكرة، و الرسالة البريدية، أو الرسالة الألكترونية، يمثل هذا الأنزياح حالة خرق لنمطية النوع الروائي النمطي، وهو خرق قابل للتحسس و قابل لأن يجس، من خلال تفحص طبيعة هذه الأنواع المندرجة ضمن الخطاب.

10) الانزياح يتحقق أحياناً عبر توظيف انماط تعبيرية قارة سابقة، ذات ألفاظ محددة نمطية متداولة، ومنها الخطاب الإسلامي او نمطية الحوار القديم في القرون الماضية، الذي يبدو أقرب للحديث المباشر، التي تعرف من خلال آلية التداول ونمط المخاطبة بين الراوي والمروي له.

حيث نتحول من الخطاب النمطي حيث العلاقة التي ينشئها الراوي مع المروي لهم؛ علاقة بسيطة وغير معقدة، إلى خطابات تبدو فيها العلاقة بين الراوي والمروي لهم أكثر تفعيلاً عبر انتماء الخطاب الجديد(إسلامي أو يتم من حكايات شعبية قديمة) للنمط الشفوي من التعاطي بين الراوي والمروي وعبر المخاطبة المباشرة.

نعود من خلال كل ما سبق أن راكمناه داخل هذا الكتاب وخاصة الملاحظات الأخيرة لنعرف من جديد المصطلحات الهامة داخل دراستنا هذه ولنعرِّف بسرعة ببعض الخطابات النوعية التي قابلتنا هنا والمعالم الرئيسية لكل خطاب نوعي.

الخطاب النمطي والسرد:

يمثل الخطاب النمطي القاعدة الأولى التي بُنِيَ عليها السرد ويتأسس محكية كما يلي:

مادة حكائية يرويها راوٍ لمروي له أو لهم. وهذه المادة الحكائية ليس بالضرورة أن تكون ذات علاقة بكاتبها وهي افتراضياً تعتبر مادة لعبية، ولكنها قابلة للتحقق منطقياً في زمن آخر ومكان آخر، ولا توجد علاقة خاصة بين راويها وبينها –هذه المادة– فهو لا يتخذ من خلال التلاعب السردي موقفاً خاصاً وإنما موقفه صريح وواضح من المادة التي يحكيها.

كما أنها تتأسس عبر لغة سردية واقعية وغير شعرية، وهي باستمرار عبارة عن حكاية لأحداث وأقوال ظاهرة ليس فيها عوالم غير مرئية أو أشياء عميقة.

إننا بذلك أمام الحكاية في جذرها التأسيسي، التي تحولت العديد من التحولات التي نتجت عن مدارس أدبية وتنظيرات ورؤى فكرية، تحولت لتصطبغ من خلال انتقاءات لأحداث خاصة وشخصيات نمطية لرومانسية، كما تحولت من خلال اعتمادها على أحداث حقيقية لواقعية تسجيلية، وتحولت عبر الخطابات النوعية – التي ليست إلا أداة للتحايل على اشتراطاتها السابقة– إلى خطاب جديد تعددي أو فردي نوعي.

الخطاب النوعي:

نقصد بالخطاب النوعي ذلك الخطاب المتضمن داخل الخطاب الكلي للرواية الذي يتأسس له بحكم تعاليه حضوراً ضمن أجناس وأنواع متعددة ومنها الرواية، ويحضر هنا كخطاب من خلال الراوي ليحقق عبر طبيعة النمطية الخاصة الفرصة لخلق قناة أو معبر للانزياح نحو غير النمطي. وهو يخترق التداول المعتاد فيتحقق عبر ذلك الاختراق خلخلة فنية وجمالية

ويتحول الخطاب الروائي من العادية والنمطية المكررة منفتحة على آفاق وألوان شتى من التعبير والبناء.

اشتراطات تحقق الخطاب النمطي:

سبق أن عرفنا الخطاب النمطي قبل قليل، ونحن هنا نتحدث عن اشتراطات تحققه باعتباره الدرجة الصفر من المحكي على عدة مستويات وعبر القناة الخطابية من الراوي إلى المروي له:

1) الخطاب النمطي داخل الرواية يحكي أحداثاً حدثت لشخصيات في زمان ومكان عبر لغة عادية سردية.

2) الخطاب النمطي يحكي قصة، قابلة للتحقق واقعياً. (وهو بهذا ليس فنتازيا).

3) العلاقة بين الراوي والمادة التي يحكيها في الخطاب النمطي بيّنة وليس فيها خفايا، وكذلك بينه وبين عوالمه التي يؤسسها أو مجتمعه الروائي.(وهو بذلك يختلف عن خطاب السخرية حيث الكاتب يتخذ موقفا من أحد مكونات حكايته أو كلها أو خطاب الأسطرة الذي يتخذ فيه الكاتب موقفاً من أحد بنى حكايته أو كلها).

4) الحكاية التي يحكيها الخطاب النمطي لعبية وليس بالضرورة أن تكون قد حدثت. ولكن يفترض الكاتب والقارئ أنها حدثت لكي تمضي حركة السرد. وفي حال ظهور ما ينبئ عن تحقق حدوثها واقعياً فإن هذا يقودنا إذا كان ذاتيا للسيرة وإذا كان غير ذلك للتاريخ. بينما إذا طرِح ما يشكك في إتفاق الكاتب والقارئ اللحظي على تحقق المادة فإن ذلك يخرق منطلقنا هذا ويقودنا لمنطق اللاروايـة. وهو ما سنجده في رواية بدو على الحافة وعكسه في رواية مجنون مليلية.

5) الخطاب النمطي يتناول غالباً عوالم ظاهرة ومدرَكة عبر الحواس بسهولة. وذات أبعاد منطقية و نهج سببي (له أسباب منطقية) في التحقق. وخرقه يخرق هذا الشرط وسنجد أشتغال رواية مجنون بحيرة خالد على عملية خرق هذا الشرط وعكسه تسعى رواية ظلالهم كانت هنا لإثباته عبر سببية تتحقق بواسطة تقسيم نصي (متن وهامش).

الخطاب الفنتازي (الغرائبي والعجائبي) كخطاب نوعي

أولاً/ الخطاب الغرائبي كخطاب نوعي:- يمثل الخطاب الغرائبي حالة خروج عن الشرط الثاني من شروط الخطاب السردي النمطي؛ أي قابلية حكاية الخطاب السردي النمطي للتحقق،

حيث يطرح الخطاب الفنتازي بنوعيه الغرائبي والعجائبي مادة غير قابلة للتحقق واقعياً ولكن الراوي بقدراته الفنية وعبر هذا الخطاب النوعي يجعلها قابلة للتحقق.

والخطاب الغرائبي كما العجائبي موجود وبقوة في الحكايات الشعبية، وفي السير البطولية وغيرها، وهو متواجد على المستوى الشفهي أو المستوى المكتوب؛ بل إن الفنتازي بنوعيه (الغرائبي والعجائبي) كان الخطاب النوعي الأكثر حضوراً في روايات الرواة الشفهية في السير الشعبية العربية القديمة.

ثانياً/ الخطاب العجائبي كخطاب نوعي

يختلف العجائبي عن الغرائبي في نقطة مركزية هي: قضية الترهيب أو طاقة الخوف التي تتلبس الخطاب الغرائبي وطاقة الإدهاش التي يتسم بها الخطاب العجائبي.

والخطاب العجائبي خطاب موجود كما الغرائبي في السير الشعبية ويتحقق مثله من خلال الخروج عن الشرط الثاني من شروط تحقق الخطاب السردي النمطي بكون الخطاب العجائبي يبنى على عدم قابلية تحققه منطقياً، وهو موجود بكثرة في الرواية العربية وعلى عدة مستويات من التواجد؛ حيث من الممكن أن يحضر بشكل بسيط وسريع أو يصبح مادة لعمل متكامل.

الخطاب الساخر

يتحقق الخطاب الساخر داخل الرواية من خلال الإخلال بالشرط الثالث من شروط الخطاب السردي النمطي وهو شرط العلاقة بين الراوي والمادة التي يحكيها التي تكون في الخطاب المذكور مبنية على الوضوح، حيث الراوي يستخدم طريقة مباشرة وواضحة في التعاطي مع المجتمع الحكائي الذي يرسمه، بينما في الخطاب الساخر تكون هناك علاقة سخرية خفية يمارسها الراوي متلاعباً بالعلاقة بينه وبين المروي لهم، وكذلك مبيّناً بشكل خفي عن موقف من تلك العوالم بطريقة غير مباشرة، والخطاب الساخر موجود في الأحاديث الشفوية وفي الأدب المكتوب بأشكال مختلفة ومتنوعة.

خطاب الأسطرة (التفخيم)

وهو خطاب نوعي عكسي لما سبق تقديمه عند الحديث عن الخطاب الساخر، وهو مثله يتحقق من خلال الإخلال بالشرط الثالث من شروط الخطاب الواقعي وهو شرط العلاقة الأولى

بين الراوي والمادة التي يحكيها؛ أي أن هناك علاقة خاصة بين راوي الخطاب والمادة الحكائية، التي قد تكون حدثًا ما أو شخصية ما أو مجتمع روائي متكامل كما يرى أي متتبع لخطاب الأسطرة في الكثير من روايات "الكوني" مثل "واو الصغرى" حيث نجد منذ البداية أنفسنا في خطاب الأسطرة النوعي من خلال توظيف الراوي لكافة مكونات الخطاب ضمن هذا الخطاب النوعي وعبر طاقة التفخيم والأسطرة المؤسسة له.

خطاب السيرة الذاتية النوعي:

تمثل السيرة الذاتية نفس الخطاب السردي النمطي، مع الإخلال بالشرط الرابع من الشروط سابقة الذكر التي تم وضعها ضمن آليات الخطاب السردي النمطي، وهو شرط أن المادة المحكية ضمن ذلك الخطاب (لعبية)، وليس بالضرورة أن تكون قد وقعت، بينما في السيرة الذاتية نحن أمام سرد لأحداث –يفترض– أنها وقعت لصاحبها الذي يحكيها عبر سيرته (ونحن نقصد هنا سيرة ذاتية مكتملة العقد)، وليس المنطقة المختلطة بين السيرة الذاتية والخطاب السردي النمطي التي تفنن الكثيرون في إنشاء تسميات لها.

الخطاب التأملي النوعي:

يتحقق عبر الخطاب التأملي النوعي خروجاً عن الشرط الأول من شروط تحقق الخطاب السردي النمطي، وهي السردية، حيث نتحول في الخطاب النوعي التأملي من الإخبار والسرد إلى التأمل والفكر.

والخطاب التأملي ينقسم لعدة أنواع من خلال طبيعة الفلسفة أو العلائق الفكرية التي يطرحها الراوي أو المتأمل عبر رؤيته ومن خلال هذا الخطاب النوعي وكذلك طبيعة الفلسفة أو الرؤية التي تغلب عليه.

ونجد أنواعاً من الخطاب التأملي:–

1) الخطاب التأملي المجرد.

2) الخطاب التأملي الصوفي.

3) الخطاب التأملي الوجودي.

كما يتم التأمل ضمن السرد لبناء الشخصيات أو التأمل لتفسير حدوث أحداث وغيرها من الأدوار السردية غير المباشرة.

الخطاب الداخلي أو النفسي العميق:

وهو خطاب نوعي يتحقق عبر الإخلال بالشرط الخامس من شروط تحقق الخطاب السردي النمطي؛ وهو أن المادة المحكية غالباً ما تكون خارجية وليست داخلية ولا تسعى لخلق حالة نفسية خاصة عند المروي لهم، بينما هنا نحن في خطاب يسعى منذ البداية للحركة داخلياً نفسياً– ويسعى في بعض الأحيان –عندما يكون انطباعياً– إلى خلخلة ذات المروي عبر طرح سوداوية تلك الذات الراوية.

خطاب الأجناس والأنواع الأخرى:

يندرج كخطاب نوعي ضمن مجموع الأخطبة النوعية المؤسسة للخطاب الروائي الحديث، العديد من الأخطبة الحاوية لأجناس وأنواع تعبيرية أخرى، فنجد شعر النثر وهو ينتمي لجنس آخر غير جنس السرد و نجده كما سنرى في التجارب التالية، حيث يخرج جنس الشعر من تداوليته المعتادة لتداولية أخرى ويصير هو نفسه فاعل خاص مع مجموعة فواعل الرواية. ومنها أيضاً المقال والرسالة والمذكرة وغيرها التي تنتمي من حيث نوعها لتعبيرية أخرى، ولكنها تحضر هنا داخل الرواية لتؤدي غرضاً خاصاً مطلوباً منها ضمن سياق هذا الخطاب الروائي.

الخطاب الروائي وتداخل الأخطبة النوعية:

ليس الخطاب الروائي إلا تعريفاً عاماً لهذه الأخطبة النوعية المتتالية، بينما يمثل المعمار الروائي البناء التركيبي لهذا الخطاب والمكون من مجموعة من الخطابات النوعية المتعالية التي تجتمع داخل الخطاب الروائي. ونحن كما رأينا من خلال الروايات، أو التعريفات السابقة أن معمار الرواية باعتباره تركيباً يتكون من هذه الأخطبة النوعية يبقى هو المدخل الشرعي لنا مع الوعي بأن للمستوى النصي مواضعه التي لنا نقترب منها هنا في هذا البحث.

أخيـراً

نعود لنؤكد أنه في كثير من الحالات دون العودة من مستوى الخطاب إلى الحكاية الأولى لا يمكن الاشتغال على الخطابات النوعية، ولا تحديد مواصفاتها النوعية وهو ما رأينا في سياق اشتغال آخر أن "د.سعيد يقطين" وهو يجس السيرة الشعبية قد مارسه، فمستوى الحكاية كمستوى تأسيسي يظل هو الفيصل في تحديد طبيعة الخطاب النوعي الذي يؤسس ويبني معمار الخطاب.

مراجع الكتاب الأول من سلسلة الدراسات السردية

أولا/ الكتب العربية

حسن بحراوي / بنية الشكل الروائي/ المركز الثقافي العربي/ ط.1/ 1990

حسن نجمي/شعرية الفضاء الروائي

موجود على العنوان التالي على شبكة الانترنت :

http://aslimnet.free.fr/ress/najmi/es/espace1.htm

حميد الحميداني/ بنية النص السردي/ المركز الثقافي العربي /ط.3/ 2000م

سعيد بنكراد /السيميائيات السردية /تانسيفت/ط.1/1994م

سعيد بنكراد/السيميائيات السردية (الجديد) نقلا عن موقع الكاتب على الأنترنت :

سعيد بنكراد/السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/منشورات الزمان/2003م

سعيد بنكراد/ السيميائيات و التاويل/المركز الثقافي العربي/ط:2005/1م

سعيد بنكراد / سيمولوجية الشخصية الروائية/نقلا عن موقع الكاتب على الأنترنت : Saidbengrad.free.fr

سعيد يقطين / الرواية والتراث السردي/رؤية للنشر والتوزيع/ط:2006/1م

سعيد يقطين/الكلام والخبر/ المركز الثقافي العربي/ط:1997/1م

سعيد يقطين/انفتاح النص الروائي/المركز الثقافي العربي/ ط:2001/2م

سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي/ المركز الثقافي العربي/ط:2/ 1993م

سعيد يقطين/ قال الراوي/المركز الثقافي العربي/ط:1/ 1997م

سعيد يقطين/ من النص إلى النص المترابط/المركز الثقافي العربي/ط:2005/1م

سيزا قاسم/ بناء الرواية/ الهيئة المصرية للكتاب/ط.1 /1984م

صلاح الدين بوجاه / الشيء بين الوظيفة والرمز /المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع /ط.1993/1م

طائع الحداوي /سيميائيات التأويل /المركز الثقافي العربي/ط.2006/1م

عبدالحفيظ محفوظ /أليات انتاج النص الروائي/منشورات القلم المغربي/ط:2006/1م

عبدالحكيم المالكي/ استنطاق النص الروائي/ مطبوعات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:2008/1م

عبدالحكيم المالكي/أفاق جديدة في الرواية العربية/مطبوعات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:2006/1.م

عبدالحكيم المالكي/جماليات الرواية الليبية/ جامعة مصراتة/ط.1/ 2008.م

عبد العزيز حمودة /المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)/سلسلة عالم المعرفة – الكويت/ ط.1998/1.م

عبدالقادر شرشار/ تحليل الخطاب وقضايا النص /منشورات اتحاد الكتاب العرب/2006.م

عدنان حسين قاسم/ الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي/الدار العربية للنشر والتوزيع/2006.م

محمد سويرتي/النقد البنيوي والنص الروائي/أفريقيا الشرق/ط:1994/2.م

محمد عزام /تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة/إصدارات إتحاد الكتاب العرب/ ط:2003/1.

محمد مفتاح/ المفاهيم معالم/المركز الثقافي العربي/ط:1999/1.م

محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية منشورات إتحاد الكتّاب العرب/ط:200/1.م

نضال الصالح، المغامرة الثانية (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.م

ثانيا/ مراجع أجنبية مترجمة

أمبرتو ايكو/ السيميائية وفلسفة اللغة /ت: د.أحمد الصمعي/مركز دراسات الوحدة العربية /ط.2005/1.م

أمبرتو أيكو /القاريء في الحكاية /ت.أنطوان أبو زيد/المركز الثقافي العربي/ط.1996/1.م

برنار فاليط/ النص الروائي تقنيات ومناهج/ ت: رشيد بنحدّو/ المشروع القومي للترجمة/ط:1999/1.م

بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية /ت.عبدالستار جواد/دار مجدلاوي –عمان /ط.2000/2.م

تزفيتان تودروف /(الفنتاستك مقاربة بنيوية لنوع أدبي) /ت.خيري دومة (الفصل الأول) ضمن كتاب/ القصة الرواية والمؤلف /دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة/دار شرقيات/ط:1997/1م.

جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، منشورات موقع اتحاد الكُتَّاب العرب، 1997م.
www.awu-dam.org

ج.ب.جولدنستين/ الفضاء الروائي/ت:عبدالحمن حزل /منشور ضمن كتاب الفضاء الروائي/ أفريقيا لشرق/2002م.

جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت.معتصم، الأزدي، حلي، المشروع القومي للترجمة، ط.2، 2000م

جيرار جينيت /خطاب الحكي الجديد/ترجمة محمد معتصم/المركز الثقافي العربي / ط.1 / 2000م.

جيرار جينيت /مدخل للنص لجامع النص /ت. عبد الرحمن أيوب/دار توبقال للطباعة والنشر/ط:1986/2م.

نقلاً عن ترجمة سعيد بنكراد للكتاب "جوزف كورتس" :

كورتس /ت.سعيد بنكراد

منشور في موقعه :Saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-6.htm

خوسيه.م.إيفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية /ت.د:حامد أبوحامد/مكتبة غريب/1992م.

رامان سلدن / النظرية الأدبية المعاصرة– ترجمة جابر عصفور

رولان بارت /مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة/ت:منذر العياشي /مركز الإنماء الحضاري/ ط.1 /1993م.

مارتن ورينام/معجم المصطلحات السيموطيقية/ترجمة عابد خزندار
http://www.abidkhazindar.com/dev/sardi/semiotics.asp

ثالثا/ دراسات في مجلات ودوريات عربية وأجنبية مترجمة

أحمد الفوحي/من مقدمة ترجمة لمقال لغريماس في موقع سعيد بنكراد/ صفحة أحمد الفوحي

http://saidbengrad.com/inv/fouhi/strusemantique.htm
أحمد يوسف/تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات/ مجلة نزوى/ عدد 38
جان كوهن: الشعري والهزلي، ترجمة د.محمد العمري، مجلة علامات،عدد5، نقلاً عن: مجلة Poétique رقم 61 سنة 1985.
جان ماري كلينكينبرغ، ترجمة فريدة الكتاني، مجلة فكر ونقد، عدد 15 ، نقلاً عن: أنظر مجلة "Langage"، العدد 17، خاص بـ (l'Enonciation).
جيرار جينيت/ فصل من كتاب أطراس الأدب من الدرجة الثانية/ ترجمة مختار حسني/ مجلة فكر ونقد/ عدد 16
رشيد بن مالك /مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/مجلة البحرين الثقافية/عدد:4
سعيد يقطين/مجلة نزوي/ مقال الطبقات النصية في مدينة براقش/عدد 27
سعيد بنكراد / السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س.بورس)/الفصل الثاني
موجود على موقعه على الأنترنت، Saidbengrad.free.fr
عبدالحفيظ محفوظ/مفهوم الدليل وما فوق الدليل في النظريات السيميائية/ موقع دروب على العنوان التالي :
http://www.doroob.com/?p=11806
محمد برادة– مجلة فصول– القاهرة– شتاء 1993م
محمد بن لامين /اللغة السينمائية في شرف لـ: صنع الله إبراهيم / مجلة دراسات /عدد.9
محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة فكر ونقد المغربية، عدد
ميشيل كالوفي: ترجمة د.محمد خير البقاعي، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 92، خريف 1997م.
هنري ميتران/ت: حسن المودن / الزمان و الفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا /مجلة فكر ونقد /عدد34.

الكتاب الثاني
السرديات والرواية الليبية

مقدمة

يتناول هذا الكتاب بالدراسة مجموعة من الروايات الليبية الصادرة في السنوات القليلة الماضية وغالب كُتّاب هذه الروايات من الجيل الجديد في الكتابة، إذا تتراوح أزمنة صدور اغلبها في الفترة بين نهاية تسعينيات القرن الماضي، ومنتصف العقد الأول من الألفية الثالثة. هذه الروايات تتميز ببناء خاص وتعبر أيما تعبير عن قلق جيل مختلف عن كل ما سبق.

نجد كتابة عبدالله الغزال المميزة بشعرية اللغة وبنمط من البكاء الداخلي العميق مع البعد التأملي، عبدالله الغزال بعد ذلك يصعب حصره في زاوية محددة، فروايته التابوت مثلا، تتميز بتعدد الشخصيات، وبالبناء السردي المحكم للحكاية، وبتطرقه فيها (من حيث المضمون وهو ليس موضوعنا) لقضايا كانت شبه محرمة قبله. إذ تتوازي في كتابته المسافات بين التابوت كرواية وتابوت ليبيا الكبير زمن الطغيان السابق و كانت الرواية سجلا لمناقشته حرب تشاد و مناقشة الصراع الدولي حول اليورانيوم في الجنوب الليبي، وكذلك موطنا لطرح رؤية الليبي الرافض للقتل والإجرام الذي صاحب تلك الحرب التعيسة، كل ذلك مع محافظة الراوي على الشرط الفني وعلى التميز في الصور واللغة، بينما سنجد للكاتب نفسه في رواية القوقعة مغامرة فنية وأخرى فكرية، إذ يصبح السرد في رواية القوقعة نوع من التأمل وإمعان النظر في الأبعاد الخفية للكائنات، وتصبح القوقعة / ليبيا أداة للرؤية وأداة للتأمل ويختلط فيها (كما اختلط في ليبيا زمن القذافي) الحابل بالنابل، إذ تصبح ليبيا شرعة لكل وارد، ووجهة للأفريقي ميكال يبحث فيها عن رزقه وكنزه، ولكنه في أخر العمل بعد أن ترك ناسكة ورأي حادثة القتل الدموي يعود لجنوبه الأفريقي، فيما تمضي ناسكة الفتاة الليبية التي خسرت ذاتها وأشياء أخرى في مصحات تونس وملاهيها محاولة بناء ذاتها المهشمة ولكن بصورة مشوهة كما هي ليبيا آنذاك التي أصبحت بضاعة مزهودا فيها.

مع محمد الأصفر نجد أمامنا الخروج ونزق الكتابة، هذا الخرق يستمر على طول النص بحيث تختلط فيه الحقيقة بالوهم، والذاتي باللعبي، وشعر النثر بالسرد التسجيلي.

الكتابة مع محمد الأصفر طاقة من الخروج مع لغة معبرة عن الألم الداخلي الذي تعيشه شخصياته، مع محمد الصفر في روايته المداسة نتابع تجوال شخصيته المركزية محمد مع رفيقته العمانية بين المغرب وأسبانيا ونتابع ضمن ذلك كله موقف الكاتب من أحداث دولية في الوقت الذي نتابع فيه تنامي حكاية شخصياته ومع موت الزوجة نجدنا مع أبنته وزوجها لنجدنا في تماهي بين السيرة الذاتية وبين السرد اللعبي مع وقصص تربط بين الشرق والغرب. محمد الأصفر في روايته الرابعة في ترتيب كتابته (سرة الكون) تصبح ساحة طرابلس موضعا للسرد

هي والسرايا، ويستخدم ضمن ذلك كله المكان ليرسم مقارنة بين الماضي والحاضر، كما نجدنا نتابع بنغازي وما يحصل فيها من اشتغال أجهزة امن الطغيان من تفتيش وقهر لبيوت الآمنين.
مع كاتب أخر نجد الكتابة نوعا من الاستقرار، ويصبح السرد معه حالة من الرصد لتلك التحولات العميقة للمجتمع عبر الفاصل الزمني الطويل، إذ يرصد محمد عقيلة العمامي في روايته (عرس الجمل) تباينات الواقع والحياة بين الماضي في خمسينيات القرن الماضي وبين الحاضر في التسعينيات. نجح العمامي عبر سرده السهل وقدرته على رصد تفاصيل الماضي والشخصيات المحلية التي أشتغل عليها في بناء نص مميز في بناءه وحكايته، كما كان لحضور الفضاء المكاني الخارجي زمن سفر الشخصية المركزية للخارج دور مميز إذ نجح الراوي في تأثيث فضاء السرد، خاصة المطاعم والبيوت وغيرها من الفضاءات التي تحركت فيها شخصياته.

أخيرا ستكون لنا وقفة مع النص الصغير حجما والكبير بتلاعباته السردية والذي يقترب بشكل كبير من كتابة الواقعية السحرية، إذ تصبح الكتابة في رواية محمد العريشية (الإيام الإخيرة في علاج)، أسطرة للفضاء المكاني وسكانه، وسردًا لما يصاحب معيشتهم من أحداث غرائبية، هذه الأحداث الغرائبية تختلط بالأحداث الواقعية لنتابع في إطار من سخرية خفية، كيف يرصد الراوي أهل علاج وهم يعيشون لحظاتهم الأخيرة في المكان وكيف تصبح قوى الفنتازيا من الغريب والعجيب، أداة سكان المنطقة، لمقاومة طغيان السلطة .
سنحاول في هذا الكتاب الثاني الذي خصص لهذه التجارب المميزة أن ننطلق من مداخل السرديات المتعارف عليها حيث في القسم الأول سنشتغل على تمظهرين من ثلاث تمظهرات للخطاب هما تمظهرا: الصيغة السردية، والرؤية وذلك في رواية التابوت لعبدالله الغزال.
بينما في القسم الثاني سنتابع جماليات البناء الحكائي ضمن المستوى الذي عرفناه بسرديات الحكاية وسيكون فصل هذا الكتاب الثالث دراسة لبنية الحكاية في رواية محمد الأصفر (سرة الكون) بينما سيكون اشتغالنا في الفصل الرابع على بنية الحكاية وعلاقتها ببنية العنونة في رواية (عرس الجمل) لمحمد عقيلة العمامي.

القسم الثالث اشتغلنا فيه على ما عرفنَّاه بسرديات التداخل النوعي والإجناسي، وننطلق فيه كما في حالة سرديات الحكاية من رؤى نظرية خاصة نحاول تشذيبها منذ عملنا الأول أفاق جيدة في الرواية العربية، مرورا باستنطاق النص الروائي الذي حاولنا فيه طرح رؤيتنا النظرية خاصة في المستويات السردية الثلاثة التي اشتغلنا فيهن تنظيرا، لنحقق ما عرفناه بسرديات الممارسة السردية، وسرديات الحكاية، وسرديات التداخل النوعي والأجناسي، وقد سبق في الكتاب الأول

من هذه السلسلة تفصيل ذلك بينما في القسم الثالث من هذا الكتاب اشتغلنا على جماليات التداخل النوعي في (القوقعة) لعبدالله الغزال بين الخطاب التاملي والخطاب السردي النمطي مع شعرية اللغة، كما تابعنا في الفصل السادس التداخل النوعي والإجناسي في رواية المداسة لمحمد الأصفر بين السرد النمطي والسيرة الذاتية وشعر النثر، بينما في الفصل السابع حاولنا رصد جماليات التداخل النوعي في رواية الأيام الأخيرة في علاج.

والله ولي التوفيق

القسم الأول

خطاب الرواية الليبية

تمهيد نظري

الفصل الأول

أنماط الصيغة السردية في رواية التابوت

الفصل الثاني

الرؤية في رواية التابوت

مدخل:

سنقوم في الباب الأول، بفصليه الأول والثاني، بالاشتغال على خطاب رواية التابوت لكاتبها عبد الله الغزال، هذه الدراسة خصصناها لتمظهرين من ثلاث تمظهرات حددتها السرديات للتعاطي مع الخطاب السردي، وهما تمظهري: الصيغة السردية و الرؤية، مذكرين هنا بكون العلاقة في مستوى الخطاب تتم بين الراوي والمروي له لا بين الكاتب والقاري وهذا الفصل المنهجي لغرض الدراسة وليس فصلا حقيقيا فالكاتب هو دائما من يقوم بكتابة النص ونقوم فيما يلي باستعراض بعض التأسيسات النظرية التي تضع القارئ في حدود تعريفات ومفاهيم السرديات للصيغة السردية والرؤية.

أولا/ مدخل نظري عن آليات الاشتغال ضمن تمظهرات الخطاب الروائي

ننطلق هنا من كون الخطاب هو النص المكتوب منظوراً إليه داخلياً من خلال علاقة بين الراوي والمروي له، وتمثل عملية التخطيب طريقة التشكيل النهائي للحكاية الأولى، عبر تغيير زمن الحكاية الأولى الأصلي المتسلسل خطياً ونتيجة للإمكانيات المفتوحة لتخطيب الحكاية الأولى، نجد أنه من الممكن الحصول على عدد لانهائي من الخطابات، ويتم متابعة طرح الخطاب الروائي بين الراوي والمروي له عبر مكونات الخطاب الروائي التالية:

الراوي ⟵ الخطاب ⟵ المروي له[1].

والراوي عبارة عن تلك الذات الوهمية التي يضعها الروائي داخل الخطاب لتروى الحكاية بدلاً منه، ونسميه الراوي في كل الحالات سواء كان الضمير المستخدم ضمير المتكلم، أو الغائب، أو المخاطب، ونفترض أن خطابه موجه داخلياً إلى المروي له الذي ينوب عن القارئ أو القراء داخلياً. ونلاحظ في السرد الحديث ميولاً – أسلوبياً– لدى عديد الكتّاب لجعل الراوي يهيج المروي له من خلال التساؤل المستمر أو توجيه الخطاب له كأنه ذات حاضرة وذلك في غالب الصيغ حتى في حال استخدام ضمير الغائب قد نجد مثل هذا الأشتغال.

تمظهرات الخطاب السردي:

1 – الزمن. 2 – الصيغة. 3 – الرؤية والصوت (التبئير).

1) الزمن:

تحدث أحداث القصة في أزمنة غير خطية، وقد تحدث بعض الأحداث في نفس الوقت أي في لحظة واحدة، وهو ما يستحيل بالطبع نقله في الخطاب الروائي، وتعتبر عملية تغيير الزمن

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر ،ص25.

الأصلي للحكاية داخل الخطاب، عملية فنية يتحقق من خلالها أبعاد خفية يريدها الكاتب، ويتم ضمن محور الزمن متابعة التبدلات الحاصلة على زمن الحكاية الأولى الخطي والمتسلسل تاريخياً، ومقارنته بزمن الخطاب النهائي، وكذلك متابعة مجموعة من التغييرات الزمنية الأخرى ولقد قسم "جيرار جينيت" مستويات التعامل والبحث عن ترددية ونوسان الحركة الزمنية للتقسيمات الرئيسية التالية ولن نشتغل في هذا الكتاب حول موضوع الزمن لهذا لن تطيل في التفصيل النظري له.

ثانيا/ أنماط الصيغ السردية:

قسمت السرديات أنماط الصيغ السردية للخطاب لثلاثة أنواع رئيسية، وتمثل الصيغة السردية طرائق التعبير وتجلي الخطابات الشخصية، ولقد كان مفهوم الصيغة أحد أكثر المفاهيم تداولاً منذ القدم، ولقد تمَّ تناول موضوع الصيغة ضمن منجزات السرديات والاشتغالات السابقة لها عبر عدة تشكيلات كان يسيطر عليها غالباً مفهوما الأسلوب التمثيلي، والأسلوب السردي، ثم الحوار والسرد، كما تحقق لمفهوم الصيغة عبر التنظيرات السردية رصد مختلف، وتتقسم حسب منجزات "يقطين" لثلاثة صيغ رئيسية كبرى تنقسم فيما بعد لسبعة صيغ سردية[1]، الذي انطلق منه هنا في متابعة تبدلات الصيغة السردية، وذلك لأني أرى في هذا التقسيم النوعي تناوباً قادراً على تغطية كل أنماط التعبير المختلفة التي تقوم بها الشخصيات، كما أنه لا يتم عبر هذا التقسيم إحداث خلط بين هذا المستوى، ومستويات الرؤية الأخرى، أو الصوت التي عزلها "يقطين"[2] فيما يعرف بالتبئير.

صيغ الخطاب الرئيسية:

صيغة الخطاب المعروض، صيغة الخطاب المسرود، صيغة الخطاب المنقول.

ويقسم "يقطين" هذه الصيغ الرئيسية للخطاب إلى ما يلي:

أ) صيغة الخطاب المعروض: هي تلك الصيغة التي تمثل فيها الشخصيات أدوارها عبر الحوار وتتقسم لثلاثة أنواع:

أ-1) الخطاب المعروض المباشر: وهو الذي يتم فيه الحوار المتكامل بين الشخصيات دون تدخل السارد أو الراوي المنظم للحوار.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الفصل الثاني.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الفصل الثالث.

أ-2) الخطاب المعروض غير المباشر: وهو يمثل صيغة الحوارات الحادثة بين الشخصيات ولكن مع وجود الراوي المنظم لعملية الحوار بين الشخصيات، فنجده يتدخل وينظم الحوار بدرجات مختلفة ومتباينة.

أ-3) صيغة الخطاب المعروض الذاتي: وهي تلك الصيغة التي تعبر فيها الشخصيات عبر كلامها لذاتها مع اشتراط أن يكون زمن الكلام – النحوي-، الزمن المضارع وهو ما كان يعرف سابقاً (بالمونولوج الداخلي)، وتختلف عن صيغة المسرود الذاتي التي ستأتي لاحقاً من حيث الزمن، حيث الزمن المستخدم هناك هو الماضي.

ب) صيغة الخطاب المنقول: وهي الصيغة التي يتم فيها نقل كلام أو حوارات شخصيات أخرى وتنقسم لنوعين:

ب-1) منقول مباشر: وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مباشرة دون أي تغيير من الناقل.

ب-2) منقول غير مباشر: وفيه يتم نقل الكلام، أو الحوار مع تغيير أو تنظيم من قبل الناقل.

ج) صيغة الخطاب المسرود: وتنقسم لنوعين:

ج-1) صيغة الخطاب المسرود، وفيها يقوم الراوي بسرد أو وصف أشياء ضمن نسيج النص، ولا نهتم في هذه الصيغة بالزمن، وإنما بالراوي القائم بعملية السرد، وهي الصيغة الأكثر شعبية واستخداماً.

ج-2) صيغة الخطاب المسرود الذاتي: وهي الصيغة التي تتكلم فيها الشخصية لذاتها ويكون زمن الجمل (النحوي) الماضي، وهي تشبه لحد كبير صيغة المعروض الذاتي، ولكن تختلف عنها في كونها تؤسس عندما تحدِّثُ الشخصية ذاتها بالزمن الماضي.

ونقوم وعبر متابعة تبدلات الصيغة السردية، ومتابعة الصيغة الرئيسية للخطاب السردي بالبحث عن البعد الوظيفي لتلك الصيغ المستخدمة، ولعملية تبديلها وعن المميزات النوعية للسرد في كل صيغة من تلك الصيغ السردية.

ثالثا/ الرؤية

قسم سعيد يقطين الرؤية أو التبئير من خلال الإجابة عن سؤالين:من يرى؟ ومن يتكلم؟، حيث قسم التبئير لداخلي وخارجي (من يرى)، وجواني وبراني على مستوى (من يتكلم) الصوت حيث يعتبر التبئير داخلياً عندما يخرج من داخلية أحد الشخصيات وخارجياً عندما يخرج بدون أن يعبر عن رؤية المبئر.

ويكون التبئير جوانياً إذا كان المبئر أحد الشخصيات التي تتناولها تلك المرحلة من الخطاب (البؤرة) بينما يكون التبئير برانياً إذا كان المبئر خارج الخطاب الذي يتم إنجازه.

ولكي نكون أكثر دقة فإن المقصود بالمبئر: هو نفس الراوي الذي ينجز الخطاب منظوراً له عند الحديث عن التبئير أو الرؤية، وهو تلك الذات التي تستعمل فعل الرؤية و تمرر الخطاب ليعبر عنها أو عن رؤية غيرها، وهو كما نرى يعتبر وجهاً آخراً للراوي؛ بينما المبأر هي تلك المادة الحكائية أو الشخصيات والأحداث التي يتم تبئيرها.

هنا ضمن محور التبئير يتم الحديث عن المبئر والمبأر وعن الرؤية وعن البؤر المتتالية. ويرى سعيد يقطين أن المتكلم سواء كان راوياً أو شخصية فإنه يحدد كصوت سردي (من يتكلم) وكموقع من خلاله يتم الكلام أو الرؤية أو هما معاً كما مارس ذلك جينيت، لذلك فهو يستعمل (الرؤية السردية) كمقولة مركزية من خلال وضع الراوي وموقعه في إرسال القصة وذلك بربطه بالضمير السردي والمستوى السردي[1].

ففي التبئير الداخلي ننطلق من خلال وعي شخصية محددة هي شخصية البطل السارد، وهذه العملية تنتج لنا راوياً مشاركاً في الحكاية، ويقوم بالحكي، والمستوى السردي هنا ينتمي إلى السرد الذاتي وينتمي الراوي إلى (المتماثل حكائياً) بتعبير (جينيت) أو (جواني الحكي) بتعبير (لينتفلت) أي الراوي القابع داخل السرد، الذي يبدي كفاءة عالية في الوصول إلى كل شيء، فتتم المطابقة بين ذات الروائي وذات الراوي وهو ما سماه (واين بوث) الأنا الثانية للكاتب أو الكاتب الضمني[2]. ويستعمل مفهوم التبئير الذي يعني حصر المجال من خلال اشتغال (الصوت السردي) كراوٍ ومبئر في آن أي كذات للتبئير من خلال هذه العلاقة التي يقيمها المبئر مع المبأر يمكن تحديد المنظور السردي مكان التبئير وعمق المنظور الذي يحيله إلى نوعية (الصوت) وهكذا يخلص إلى

1- الناظم الخارجي: يكون المبئر برانياً ويقدم المبأر من الخارج.

2- الناظم الداخلي: يكون المبئر برانياً ويقدم المبأر من الداخل.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص308.

[2] نضال الصالح، المغامرة الثانية (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص65.

3- الفاعل الداخلي: يكون المبئر جوانياً ويقدم المبأر من الذات.

بينما طرحنا رؤيتنا سابقا ضمن المبحث الخاص **بالسرديات الجديدة** كما يلي :

مفهومنا للرؤية

1)أنواع الرؤيات : تتبدل الرؤية من رؤية لأخرى عبر ثلاثة أنواع من الرؤيات هي كما يلي

أ : رؤية مباشرة : تنقل فيها لنا صورة خارجية عبر الحواس أو مفاهيم داخلية من خلال الراوي العليم أو الحديث الشخصي المباشر للراوي.

ب: رؤية غير مباشرة خارجية: وهي التي يتم فيها التصوير الخارجي الذي لا يعكس أي فكرة داخلية باستثناء الخارجي.

ج: رؤية غير مباشرة داخلية : التي ينعكس من خلالها لنا عبر الراوي بأي ضمير من الضمائر، ينعكس وعي الشخصيات.

2: الموضع الذي تتم منه الرؤية : نفصل هنا موضع الرؤية من خلال مستويين وهما كما يلي :

أ : مستوى الشخصية التي يتم **عبورها** لطرح الرؤية : وهي الشخصية التي يتم من خلال طرح رؤيتها عبر الخطاب-إن كانت الرؤية تعكس فضاء احد الشخصيات الداخلي- أو الشخصية التي يتم عبر فضاءها الشخصي الداخلي متابعة الحدث ووصف الموصوفات وتأطير الحوارات وتلوين السرد وطرح المفاهيم ومتابعة التنقل عبر الروي من فضاء شخصي لآخر.

ب : الزاوية التي يتم من خلالها تصوير الصور أو تشكيل المحكي أو نقل القيمة والمفهوم:

أي هنا نسأل، من أي زاوية تتم الرؤية؟ وتبدو هنا الزاوية قريبة من مفهوم عدسة الكاميرا في التصوير المرئي والزاوية التي يعطيها لها الراوي وخلفه الروائي لنقل صورة خاصة تعبر عن رؤية من خلال تموقع الكاميرا المذكور.وجماليات تحولاتها من أعلى لأسفل ومن قريب لبعيد.

ونحن هنا نذكر بأننا نتحرر من كل القيود السابقة التي طرحتها نظريات السرد في جانب الرؤية و نقترب من حيث لا نقصد خطوات من مفهوم الموضوع لدى "بورس" كمادة

لتحليلنا للخطاب باعتبار تعريفه له يغطي كافة جوانب الموضوع التي نعتقد انه يمتلكها[1]. ونتخلص بذلك بهذا نتخلص من الداخلي والخارجي لدى "جنيت" وكذلك نتخلص من تحديدات يقطين للرؤية بأنها جواني وبراني أو داخلي وخارجي.

3) موضع الرؤية أو المكان الذي يتم تصويره سواء كان ذلك قيمة ذهنية داخلية أو مرئي موصوف عبر الحواس أو حكي يتم في فضاء مكاني وزمان محدد.

بهذا الشكل تصبح عملية تلقي النصوص التي تتحرك فيها الرؤية من مكان لأخر وعبر رؤية نوعية متبدلة تصبح متعة حقيقية لأننا نقبض على الروائي وراويه داخليا وهما في لحظة ممارسة أحد اعقد تلاعباتهم للسيطرة على المروي لهم والقراء.

سيكون اشتغالنا العملي مختلف عن هذا التقديم بعض الشيء كما سنرى ذلك في الفصل الخاص بالرؤية الذي نشتغل فيه على رواية التابوت، حيث الرواية المذكورة فيها رؤية متميزة بتعدد الرؤى بتعدد الشخصيات، بحيث سيجبرنا هذا الفعل الخاص على الانتباه لقضايا التباين بين الشخصيات المتعددة والمختلفة وسيتداخل ضمن قضايا تباين الرؤية هذه قضايا تباين الصيغة السردية الموظفة لكل منها. بحيث سيتكون عملنا هناك من مستوى للتباين بين الشخصيات ضمن ثقافة المهنة التي تظهر بشكل غير مباشر وكذلك التباين بينها من خلال تباين الرؤية والصيغة الموظفة لكل منها. ضمن تباين الرؤية سنوظف مفاهيمنا السابقة. كما سنتابع تباين الأشياء والمواضيع التي يتم تبئيرها ضمن تلك الرؤية بتغير الشخصية التي يعبرها الخطاب.

---

[1] سعيد بنكراد / السيميائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات ش.س.بورس)/الفصل الثاني

الفصل الأول

أنماط الصيغة السردية في الرواية الليبية ودورها في بناء الخطاب الروائي

رواية التابوت **لعبدالله علي الغزال** أنموذجا

1-1 مدخل: حول حكاية رواية التابوت

1-2 أقسام الرواية

1-3 صيغة الخطاب المسرود الذاتي و دورها في بناء الخطاب الروائي

1-4 صيغة الخطاب المسرود ودورها في بناء الخطاب الروائي

1-5 صيغة الخطاب المعروض الذاتي ودورها في بناء الخطاب الروائي

1-6 صيغة الخطاب المنقول ودورها في بناء الخطاب الروائي

1-7 صيغة الخطاب المعروض غير المباشر

1-8 خلاصة عن توظيف الصيغة السردية في خطاب رواية التابوت

1-1 مدخل

تبدأ رواية التابوت من خلال راوٍ يتكلم ومعه تكون الصيغة السردية غير واضحة في البداية ولكن بعد صفحة أو اثنتين نجد الراوي يستخدم صيغة (المسرود الذاتي):

" **يوم جديد ونهار قديم ..**

على الساحة الإسفلتية المُحمّاة بوهج الصيف كانت طوابير الجنود تتلوَّى ..

تتحرك حركة غامضة .. كانت الطوابير تتماوج من بعيد كسحالٍ رمادية نصف حيَّة تشوى على سطح صفيحة حديدية هائلة توقد تحتها النيران.

كانت الشمس تستعر في السماء. ترمي الأرض بوابل من شواظ حامية كرذاذ الحمم.."[1]

بهذا الشكل لا ندري ما الصيغة المستخدمة وسنستمر نتلقى ذات الوصف حتى نجد حضور الصيغة الذاتية بشكل مباشر معبرة عن الشخصية المركزية التي سبق أن قلنا انه كان حاضراً بدون اسم محدد:

"**فلول الأشجار المحيطة بسور القاعدة بدت مهزومة. انحنت قاماتها. بدت من بعيد منكسرة متألمة تحت عذاب سطوة الشعاع المذاب. على رؤوسها تنسكب شلالات مصهورة من الأذى والوميض المؤلم. وأطلال مباني المدينة البعيدة المتغلغلة في قوس السماء الطالَّة من فوق السور يراقصها السراب اللامع والريح الميتة. كانت عالية وضئيلة. بدت كئيبة تشاهدنا من بعيد. تشاهد هذا التألق الأسطوري، وهذا الألم النهاري المنصب والذهول**"[2].

إن كلمة تشاهدنا السابقة تضعنا في البعد الذاتي للشخصية، ونعي معها طبيعة الصيغة السردية المستخدمة، وهي صيغة المسرود الذاتي، وسنجد فيما بعد أن الصيغ الرئيسية الثلاثة كانت حاضرة في التابوت، وكانت ضمن ذلك الصيغ الذاتية هي الأكثر حضورا وإن كان هذا لم يمنع من ظهور صيغة الخطاب المسرود بشكل واضح.

سيكون اشتغالنا هنا على الصيغة السردية في اتجاهين الأول ندرس فيه بنية حضور أنماط الصيغ السردية المختلفة ضمن نسق الخطاب الروائي ودور كل منها، بينما ضمن الاتجاه الثاني ندرس دور الصيغ السردية في بناء الشخصيات باعتبار أن هناك في رواية التابوت صيغًا سردية مخصصة لشخصيات محددة.

2-1 أقسام خطاب رواية التابوت

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص، 9

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،10

يمكن تقسيم خطاب رواية التابوت استنادا إلى أحداثه الكبرى إلى ما يلي :

تم تقسيم الخطاب السردي لرواية التابوت لعدة مفاصل خطابية كبرى نلاحظ أنها تتغير مع تغير الشخصية التي يَعَبُرُهَا الراوي، وهي هنا كما يلي[1]

1-2-1 القسم الأول

وهي المرحلة الأولى في الرواية التي يتأسس فيها الضيق والقلق وهواجس للشخصيات و نتعرف فيها غالباً على الشخصية المركزية "المتكلم" وهواجسه وخوفه وماضيه الحالم في القرية ونتعرف كذلك عن المجتمع الليبي النفطي في السبعينات، لنضع ذلك تلقائياً كمروى لهم أمام حاضر السرد، حيث المجتمع الليبي في أول التسعينات، وحيث السفر للجنوب في مهمة عسكرية، كما سنجد أنفسنا في مقارنة بين زمنين لأشياء ومواضيع خاصة، مثل مفهوم الشخصية الرئيسية (المتكلم) عن الصحراء بين الماضي (زمن طفولته) والحاضر (زمن السفر للجنوب).

هذه المرحلة تنتهي عند الدخول لشخصية بشير، إنه ببساطة الزمن الذي يتأسس فيه أمامنا مسار سردي خاص هو مسار المتكلم وزمنه الذي يختلط مع المسار الرئيسي الخامس الذي يخص حكاية السفر للجنوب وتظهر أمامنا ثيمة القلق بوصفها ثيمة[2] رئيسية تميز حاضر "المتكلم". يستمر هذا المقطع حتى دخول المرحلة الثانية من مراحل الدراما النوعية داخل خطاب الرواية وهي مرحلة الخوف التي كانت قد بدأت تتأسس في آخر القسم الأول.

وتسيطر في هذه المرحلة من الخطاب صيغة الخطاب المسرود الذاتي مع دخول الخطاب المعروض الذاتي من الحين للآخر، في مواضع خاصة سنفصل فيها فيما بعد.

وتكاد في بعض مواضع صيغة المسرود الذاتي أن نتحول لصيغة الخطاب المسرود، خاصة حينما يتحول الراوي لرسم الصور الطبيعية المختلفة، بحيث لا يظل يمسكنا للشعور بأننا ضمن الصيغة الذاتية، إلا تأطير الشخصية من الحين للآخر للخطاب، بينما نجد مواضع أخرى ذات بعد ذاتي كامل، لنتابع هنا الراوي وهو يصف حركة الطائرة:

---

[1] كنا قد قمنا بهذا التقسيم سابقا في دراستنا للزمن في رواية التابوت ضمن كتاب أفاق جديدة في الرواية العربية،

عبد الحكيم المالكي/أفاق جديدة في الرواية العربية.

[2] الثيمة :هي مجموعة من القيم المتناثرة داخل النص التي تؤشر في مجموعها لقيمة محورية تتحرك داخل تلك القيم ونجد تعريفاً متميزاً لها عند غريماس :

" وإذا كانت الثيمة هي مجموعة من القيم المتناثرة داخل النص والقابلة للتجسد في مسارات متنوعة، فإن تكثيفها وتقليصها يؤدي إلى خلق البعد الثيمي. "فإذا كان بإمكاننا تجميع الآثار المعنوية المندرجة ضمن مسار ثيمي وكان بإمكاننا أيضاً تكثيف هذه الآثار بواسطة تسمية ملائمة هي مجموع الخصائص الخاصة بالذات المنجزة لهذا المسار (مثال: المسار "اصطاد" يختصر في "صياد") فسنحصل حينها على دور ثيمي لا يعد شيئاً آخر سوى إعطاء بعد ثيمي (thematisation) لذات الفعل المتحكمة في برنامجها السردي".

منقولاً عن: سعيد بنكراد /السيميائيات السردية /تانسيفت/ط.1994/1.//ص:82،81

"اتخذت الفوضى سبيل الركود. خرق الركود زئير تصاعد. دمدمة خارقة كأنها خرجت من جوف العدم. تدافع صداها في المكان. بعثر طبقات السراب المتألقة. اختلط مع الأزيز المكتوم المتقطع القادم من الطريق السريع البعيد حيث تلهث الشاحنات الثقيلة العابرة. دبَّت الحياة فجأة في الطائر العملاق المحنط"[1].

إننا كما نرى أمام وصف خارجي لحركة الطائرة ويبدو فيه البعد السينمائي المتحرر من الذوات أكثر حضوراً بينما في مقاطع أخرى لن نكون في البعد الذاتي فقط ولكن في عمق الشخصيات كما هذا المقطع في بداية الروية أيضاً

"مضت ساعات ثم لفني النعاس بخيوطه أخيرا. مشيت بعقلي المتأرجح فوق ذلك الخط الرفيع إلى ذلك الواقع الغريب الذي تختلط فيه الأحاسيس والمشاهد ساعة امتزاج النوم المرهق واليقظة، وتنفتح فيه أبواب كفوهات المغارات على عالم آخر مظلم، يموج بالأضواء والأفكار والأحكام الغريبة على الأشياء"[2].

كما حضرت ضمن هذا القسم وبشكل متقطع صيغة الخطاب المنقول المباشر(النقل المباشر لخطاب الشخصيات الأخرى دون أي تغيير) وكذلك صيغة المعروض غير المباشر(الحوار الذي يؤطره الراوي أو احد الشخصيات)، وإن كان دور هذه الصيغ السردية هنا ما زال بسيط وينحصر في إعطاء بعض التقدم للخطاب السردي لكي يمضي للأمام

"وقالت ضاحكة :

- **سأطلعك على أول أبياتها وسأتفهّم بروح راضية عدم رضاك عنها.! طيب ؟"[3]**

فالحوار في المقطع السابق من طرف واحد وهو يرسم العلاقة بين الشخصيات بسرعة من خلال طبيعته التعبيرية. وهنا أيضا نجد الحوار من طرف واحد للتعبير عن طبيعة العلاقات في الزحام :

"قال لي أحدهم وأنا واقف في الطابور أترقب وأحجب رأسي وعيني بقبعة ضخمة:

- **إنك تبدو كمحارب قديم من الحرب العالمية الثانية..ها..ها..ها"[4].**

كما نجد أن دور صيغة النقل كان لتحريك السرد وفتح بذور لأحداث ستنمو في المستقبل كما يحدث هنا:

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،12

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،14

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،25

[4] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،29

"كان الجنود في المعسكر قد تناقلوا خبرا منذ أيام؛ بأن الاختيار وقع على سريتنا لإرسالها في مهمة حربية إلى أوزو؛ لتعزيز مواقع قوات حماية الحدود الليبية مع تشاد في الجنوب بعد أن صارت مواقعها عرضة للهجوم من قبل القوات التشادية المتقهقرة "[1]

هنا بهذا الشكل قد تحقق أمامنا رسم شخصية المتكلم بالتركيز على ماضيه ضمن أسرته وحاضره وهو يسافر لمهمة في الجنوب مع رفاق مشاكسين وتكوين شخصي خاص.

1-2-2 القسم الثاني

نجد هنا مرحلة القصة المنقولة عن الشيخ الأسمر وصراع الجن التي تُعبِّر عن رؤية "بشير" لواقع الأشياء وطريقة تشكل مفهومه عن الصحراء، يعاضد ذلك (للمزيد من رفع الدراما) القصة المنقولة عن هجوم الزنوج المزعوم على القاعدة، يستمر هذا القسم حتى ظهور شخصية زيدان في الفصل الخاص به، إن أغلب ما يتأسس هنا هو الجزء القديم من حكاية بشير أو مساره، أي إن جذر بشير يرسم أمامنا هنا من خلال هذا السرد، وسنلاحظ أن هذه المرحلة بالإضافة لثيمة الخوف التي زرعتها قصة الشيخ الأسمر من الصحراء، سيتأسس أمامنا فيها المزيد من الخوف من خلال قصة الهجوم المنقول وقصة الجندي الذي مات، ولكن هذا الخوف يخص شخصية المتكلم ويُطْرَح بذلك أمام المتلقي التباين في أسباب الخوف بين الشخصيات وكذلك تباين جذور كل منها .

وتكون صيغة الخطاب المنقول المباشر حاضرة أكثر ما يمكن هنا، بينما سينحسر حضورها في باقي خطاب الرواية، وكذلك سيظهر هنا الخطاب المسرود الذي سيكون مع شخصية بشير وأجداده، حيث يرسم عبره الراوي خلفيات قصة الشيخ الأسمر وأسطورة حرب الجن التي تمّ الحديث عنها سابقاً، كذلك سيكون هناك حضور متوسط للخطاب المعروض غير المباشر، بينما سيختفي تقريبا الخطاب المعروض الذاتي.

"الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!.

الأسلاف يقولون إن الجن هجر الشمال والمدن الممتدة على ساحل البحر منذ قرون. ركن إلى البيد الموحشة واستوطن الوديان البعيدة وشعاب الجبال النائية المرشوقة في بطن الصحراء كقلاع جبارة من حديد(...)بعض الأسلاف يؤكدون"[2]

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،31

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،85

وتستمر تلك المنقولات المتضادة أو المتشابهة لتطرح رؤية أسطورية منفتحة على حكاية هامة من حكايات رواية التابوت وتؤسس بذلك أمامنا جزءًا هاما من رؤية شخصية مركزية هي "شخصية بشير".

1-2-3 القسم الثالث

يبدأ هذا القسم من ظهور شخصية زيدان وكذلك الفصل الخاص به حيث سيظهر مفهوماً جديداُ للصحراء، ورؤية أخرى للواجب العسكري يستمر هذا القسم حتى الخروج من زيدان والدخول للمتكلم وهو فوق الجبل في الفصل المسمى اللحظة الخالدة هنا من خلال زيدان سنجد مفهوماً آخراً للصحراء وللوطن، وللخدمة العسكرية. هنا عبر هذا الفصل نحن في رؤية مختلفة عن كل ما سبق وسيكون حضور الخطاب المسرود هنا أكبر ما يمكن، حيث هو الخطاب الأكثر حضوراً (عند غياب شخصية المتكلم) بينما سيختفي الخطاب الذاتي نهائيا، وسيكون تعويضه سرديا من خلال انتباه الراوي للبعد الداخلي للشخصية المركزية (وهو زيدان) وتبئير ما بداخلها كما هذا المقطع :

"جَلْبُ البذور الجديدة يحتِّم عليه أن ينطلق في الفجر إلى طرابلس. تفقَّد سيارته الواقفة في الظل بجانب المنزل ودخل. لا يعرف سببا مباشرا يشرح له العلاقة بين جلب البذور من طرابلس وأسوار مقبرة الهاني التي ترتسم في ذاكرته كلما جاء ذكر المدينة. ولكنه كان يتذكر حديث والده القديم حول أحد أجداده الشهيد في تراب طرابلس. ذكرياته حول الحرب الطرابلسية التي قادها المجاهدون ضد الفاشست أنمت في قلبه شعورا آخر بالوجود"[1].

يرسم الراوي أمامنا فيما سبق (باستخدام ضمير الغائب) هواجس زيدان وأفكاره عن معركة الهاني وما حدث فيها ويرسم لنا عمق مشاعر الداخلية.

1-2-4 القسم الرابع

هنا نجد القسم التأملي من الرواية، حيث يجلس المتكلم فوق الجبل، ومن فوق الجبل كموضع مكاني تمّ اختياره بدقة، سيبدأ في طرح رؤيته حول العالم وحول الموت والحياة وعن الخصب و الجفاف وعن تتابع الفصول. الكتابة هنا تتخلى عن السردية للتأملية ويتحول الراوي (المتكلم) بعد أن عقد أواصر الترابط مع المروي لهم، ليطرح رؤيته في الموت والحياة ومشاهدته التي تعكس الغربة الروحية التي يعيشها وتمزقه بين الواقع بين الماضي والحاضر وبين الحقيقة والخيال، ينتهي هذا القسم مع بدايات التطور الدرامي للحدث، في الفصل المسمى لوح.

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،150

نجد هنا عودة السيطرة للمسرود الذاتي التي تتناسب مع الرؤى والتأملات، وسيتم رفع دراما التأمل أو تهييج البعد التأملي عبر الخطاب المعروض من طرف واحد (غالباً) على لسان عبد العزيز ثم نعود للخطاب المسرود الذاتي مع حضور المعروض الذاتي من الحين للأخر، لقد كان عبد العزيز بتوتره وقصته عن محاولة الانتحار مادة جيدة (للراوي/المتكلم) لكي ينطلق ويرسم رؤيته.

"قال لي ذات يوم وهو ينتزع أحشاء شاة ذبحها منذ قليل:

– صدقني حتى الإنسان يحمل في أعماقه هذا النصف. ألم تر يوما تلك النظرة الرمادية الجامدة التي تلتمع على أحد قضى نَحْبَه.؟، أنا أشاهد تلك النظرات كل يوم. ما إن يأكل نصل السكين لحم رقاب الشياه الطري، ويتكوم اللحم على الجانبين، وتخرخر العروق الساخنة بالدم، حتى تلتقي عيني بتلك اللمعة في العيون الجامدة الرمادية.

كانت رائحة الدم، والحيوانات المسلوخة تملأ المكان. وضجيج يأتي من الشارع وأصوات أحاديث العابرين. توقف "عبدالعزيز" عن إعمال يديه في الأحشاء. التفت إلي وقال:

– الحياة يا صديقي مثل الموت تماما ، كلاهما من يجعلنا نسير. نصفك الميت والآخر الحي هما قدماك اللتان تحملانك في هذه الحياة. إنك لا تصدقني. أنا أعلم ذلك، هئ ..هئ"[1].

إن الحوار السابق كما رأينا الذي يرسمه عبد العزيز سيكون مادة محركة للشخصية وسيبدأ رؤيته التأملية من خلال الموضع المكاني (فوق الجبل) والانتقال لمواضع مشابهة(العمارة في كوريا).

1-2-5 القسم الخامس

هو الفصل المسمى (لوح) حيث سيصل فيه إلينا بداية التابوت من خلال العنوان الرمزي كما نرى، يستمر هذا القسم حتى ندخل إلى شخصية "بشير" في الفصل الخاص به، يختلف هذا القسم من حيث النسيج عن السابق في الرواية، حيث إنه ينتمي من حيث اللون والنوع للمادة التي تشكلت بها نهاية الرواية في قسمها الأخير الذي يبدأ منذ فصل النذير ويستمر بدون توقف.

يتناوب هنا أيضا المعروض الذاتي مع المسرود الذاتي، وإن كان حضور المعروض هنا يبدو أكثر مما سبق، كما نجد الحوار الذي يؤطره الراوي(المعروض غير المباشر) ويمثل هذا القسم المادة الرئيسية التي رسمت فيها نمطية العلاقة بين الشخصيات، وباستثناء بشير الذي لم

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،181-182

تنته حكايته بعد، فإن جميع الشخصيات هنا صارت جاهزة لمسيرة السرد المتقدمة حتى النهاية التي سيحوزها القسم الخامس، هنا تمّ رسم شخصية (جمعة، التي يبدو كأنما ولدت هناك:

"عندما يلحظ "جمعة" بداية اختفاء جزء من قرص الشمس وراء القمم البعيدة يأخذ لفة الحبل ويمتشق بندقيته، ويحكم لثامه ثم يقترح الذهاب في جولة لجلب الحطب. في المرة الأولى ذهبت معه، وأصر "بشير" على أن أرافقهم في الجولة، وقال لي أن الخروج إلى الصحراء ساعة الأصيل يطلق النفس من قيود كثيرة"[1].

وكذلك يرسم أمامنا الصراع بين الشخصيات من خلال الحوار وخاصة بين زيدان وجمعة

"كان "زيدان" ممددا على جنبه، ومرفقه مغروز في الأرض. أمال رأسه ناحية جمعة ورفع عينيه فيما يده الأخرى تكمش حفنة من الرمل وتفرغها، وقال:

- إنك تتظاهر بالشجاعة .!

رد "جمعة" حانقا :

أنا لا أتظاهر بالشجاعة. أنا إنسان أؤمن بالواقع الذي أعيشه"[2].

1-2-6 القسم السادس

هو القسم الخاص ب"بشير" (أحد الشخصيات الرئيسية في الرواية)، وهو يأتي ليكمل ما شكلّه القسم الثاني الذي تأسس فيه أمامنا الجذر الخفي ل"بشير". يبرز هذا القسم التمزق الداخلي والأزمة الذي يعيشه "بشير" تمزقه بين نزعات الحاضر والجسد والموروث من الأساطير القادم من الماضي، بحيث يصبح ما سيطرأ عليه من تحولات فيما يلي من خطاب الرواية منطقيا بل ونتاج طبيعي لتفاعلات واحتقانات داخلية.

كانت الصيغة السردية المستخدمة هنا هي صيغة الخطاب المسرود، بينما غابت الصيغ الذاتية بالكامل، وكان يقطعها من الحين للآخر المعروض غير المباشر.

يبدأ هذا القسم كما يلي :

"كانت صفوف الأشجار الظليلة تركض على جانبي سيارة الأجرة سائرة بسرعة خارقة متجهة في الاتجاه الآخر لتستقر في مواقعها الثابتة حيث تركها مرور السيارة السريع على الطريق الرئيسي الذي يربط العاصمة بباقي المدن الشمالية. الطريق المزدوج ينحني أحيانا في

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،189-190

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،196

أقواس تظهر معه السيارات القادمة من بعيد كأنها تتزحلق فوق هذا السطح الأملس متتبعة الانحناء لحظات ثم تستقيم زاحفة بطيئة.."[1]

إننا كما نرى مع صيغة الخطاب المسرود التي ستتضح أكثر عندما نجد ضمير الغائب وعند الحديث أكثر عن بشير:

"**ترتج السيارة قليلا لدى عبورها القناطر ويتململ "بشير" القابع في المقعد جوار السائق. هبوب الهواء يحيل شعره إلى حبائل ملفوفة، وعقله يسبح في توقيت الصباح المظلل بالأشجار، حالما، خائفا من خوض التجربة من جديد"[2]**

إن صيغة الخطاب المسرود تستخدم هنا بنفس الطريقة التي سبق أن استخدمت في القسم الثالث الخاص بزيدان لنتابع أمامنا تشكل هذه الشخصية و انبناء كافة ما يخصها.

1-2-7 القسم السابع

إنها حكاية التابوت الرئيسية الحاضرة التي تتنامى درامياً حتى النهاية التي تشتغل كل الأقسام السابقة لتحقيقها ، وتبدأ من الصفحة 227، وحتى نهاية الرواية في الصفحة (304)، سيسير السرد دون أي حركة زمنية، حتى نجد أنفسنا أمام نهاية الرواية وحدث موت جمعة ثم موت بشير عند لحظة العودة للجنوب. وتكون هنا لصيغة الخطاب المسرود الدور الأكبر في رسم خطاب هذا القسم حيث تتشابك مصائر الشخصيات، ويبدأ التطور الدرامي فنجد قصة النذير، ثم قصة الناقة التي ترسم غالبا بواسطة الخطاب المسرود ثم نعود لصيغة الخطاب المسرود الذاتي حتى نهاية الرواية، ونحن نتابع بواسطتها تنامي مصائر شخصيات الرواية حتى النهاية. هنا نتابع كيف تداخلت صيغتان لرسم قضية الناقة التي ظهرت فجأة أمام الشخصيات

"**1) شيء كالخيال بلون الصخور يدب دبيبا ضخما صامتا. استيقظت الحواس فجأة. بعثت من رقدتها الطفلة وانفتحت العيون. واستمرأ الذعر لذة الارتخاء وأزاح غشاوة البصر. ناقة هائلة تعبر سكون الوادي في بطء مريب، 2) وصاح "جمعة":**

- نااقة ..!"[3]

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،201

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،202

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،244

في المقطع الأول نحن مع ظهور الناقة عبر الخطاب المسرود، ثم في المقطع الثاني عبر المعروض غير المباشر(حوار جمعة) نجد انتباه الشخصيات لهذا الحدث وهو ما سيستفزنا كمروي لهم لنتابع أكثر ما سيلي من أحداث.

3-1 صيغة الخطاب المسرود الذاتي و دورها في بناء الخطاب الروائي

في رواية "التابوت" وضمن نسق التباين الذي بنى به الروائي روايته، كان التباين حاضرا أيضا على مستوى الصيغة السردية المستخدمة مع كل شخصية، وعلى مستوى الرؤية أو التبئير، ففي حين كان المتكلم حاضراً بالصيغ الذاتية، سواء المعروض أو المسرود، فإن "بشير" كان حضوره عن طريق صيغتي المسرود والمنقول بينما كان حضور "زيدان" عن طريق المسرود فقط، وحضور "جمعة" كان غير مباشر من خلال الآخرين.

شكلت صيغة الخطاب المسرود الذاتي الصيغة السردية الأكثر حضورا في خطاب رواية التابوت، حيث شكلت ما يعادل نصف المادة السردية ، وكانت بالإضافة لما سبق الصيغة المركزية في الرواية التي عبرها ومنها يتم الإنتقال للصيغ الأخرى او الخلفية التي تتأسس ضمنها كل الصيغ السردية الأخرى، وباعتبارها كذلك ظلت تشتغل غالبا من خلال العودة لها من الصيغ السردية الأخرى، خاصة المعروض الذاتي والمعروض غير المباشر، فكانت تستخدم لإرجاع السرد لنقطة سابقة، أو لرسم شخصية ما، و ما تعانيه من خلال رؤية (المتكلم) الذي ارتبطت به، إذ ما ظهر ضمن الخطاب الروائي هذا الشخص، إلا وظهرت هذه الصيغة معه. كما كانت العودة للخطاب المسرود الذاتي لغرض العودة لخطاب سابق (كموضع المتكلم هنا وهو يعود من قصة الحادث إلى الشقة) .

"**واستمع إلى لغط الجنود. ثم أنام كجندب.**

وقفت شبه عار في الشرفة أحدق إلى لا شيء وأدخن. لم يفق الشارع بعد"[1].

كما احتملت هذه الصيغة الاشتغال الكبير على الحواس الذي مارسه الراوي، بحيث كان باستمرار يعبر عما يشعر به أو يتألم منه من خلال الوصف للطبيعة الذي تتضمنه هذه الصيغة كما سنلاحظ هنا من اللقطة الأولى من الرواية:

"**يوم جديد ونهار قديم ..**

على الساحة الإسفلتية المُحمّاة بوهج الصيف كانت طوابير الجنود تتلوَّى ..

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،20

تتحرك حركة غامضة .. كانت الطوابير تتماوج من بعيد كسحالٍ رمادية نصف حيَّة تشوى على سطح صفيحة حديدية هائلة توقد تحتها النيران"[1].

كما تستمر نفس الصيغة السردية عندما يقوم (الراوي/الشخصية) بوصف الذات أو الرؤى الشخصية أو ما يعبر بشكل ما عن بعد ذاتي:

"كنت واقفا أزحف مع الطابور وأجر حقيبتي. كانت عيناي مرهقتين وتدمعان. صور مشوشة تتجمع على أطرافهما. أشياء حارقة. تتحرك. تصل عقلي فتغوص فيه مثل الإبر. رأسي يمور. تأتيه الأصوات المخلوطة بحمَّى النهار فائرة تتغلغل في تجاويفه، ثم تتمدد وتنفلق في ضراوة كأنها أشياء ثقيلة تتفجر داخله"[2].

1-4 صيغة الخطاب المسرود ودورها في بناء الخطاب الروائي:

1-4-1 مدخل

يقوم الخطاب المسرود بنفس دور الخطاب المسرود الذاتي (المونولج الداخلي مع الزمن الماضي) ولقد تحقق هنا في رواية التابوت ما يعرف (في النقد الفني) بالمونولوج المروي، حيث يستبطن الراوي الشخصية ويُعبِّر عن رؤيته بدون مباشرة و إنما من خلال تماهيه معها.

وبذلك تمثل صيغة الخطاب المسرود، الصيغة السردية الثانية الأكثر حضورا في الرواية، فقد شكلت تقريبا خمس مادة الخطاب الروائي، وكانت أغلب المقاطع التي ظهرت فيها هذه الصيغة طويلة وتسعى لرسم الشخصيات التي تعبر عنها أمامنا مباشرة.

1-4-2 الخطاب المسرود للتعبير عن الشخصيات:

(سنتوسع أكثر عند تطرقنا لموضوع الرؤية في موضوع العلاقة بين صيغة سردية محددة وشخصيات معينة)

صيغة الخطاب المسرود كما أسلفنا تعبر بشكل مباشر عن شخصيتين مركزيتين، هما (زيدان) و(بشير)، بينما كانتا صيغتا الخطابين (المسرود والمعروض) الذاتيتان مرتبطتين بشخصية (المتكلم) الرئيسية.

1) نتابع هنا كيف ينطلق الراوي ضمن هذه الصيغة السردية في عوالم من الوصف أو السرد تعبر عنها كما هنا مع زيدان حيث يأخذنا راوي الخطاب لعالمه في فضاءه المكاني:

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،9

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،12-13

"وقف "زيدان" يخوض في الطين. كان واقفا في مجرى الماء. نظر إلى سرب كبير من عصافير المساء وهي تهبط وسط الحقل. ألقت الطيور المسائية حزمة من الألحان قبل أن تختفي في الزرع. أصوات كثيرة تسبح في الأفق على ألوان الأصيل، ومسحات الشمس التي شرعت تهبط ناثرة على السهول والهضاب غلالات باهتة من لون البرتقال والليمون. استل قدميه الغائبتين في الماء من سطح الوحل اللزج. الماء جعَّد جلد رجليه"[1].

إننا كما نرى أمام صيغة الخطاب المسرود وهي ترسم أمامنا شخصية زيدان، وهنا نحن أمام اشتغال فيه حضور كثيف لعالم الحواس غير البصرية.

2) لنتابع هنا صورة تعبر عن حركة بشير ضمن فضاءه المكاني وشغله :

"ينهض باكرا. يدير المفتاح في سيارته العتيقة عدة مرات. يدور المحرك بصوته المقلق. يدخل. يأتي بخرطوم سحب الكيروسين من المخزن، ثم يذهب إلى محطة الوقود. يدفع ثمن ألف لتر من الكيروسن، وتتفلطح الإطارات الخلفية للسيارة حتى تكاد تستوي بالأرض، وترتفع مقدمتها، ثم يبدأ جولته. يقود السيارة إلى المخبز الأول، يفرغ ربع الخزان في خزان آخر أمام المخبز.

يسحب الكيروسين بفمه. يدخل الخرطوم، ثم يشفط الهواء فيتدفق الوقود الكريه لينسكب بعض منه في فمه، وتجرى جرعة تنحدر إلى معدته. يسرع في إدخال الخرطوم في خزان المخبز ويبصق لعابه، ويحرقه لسانه وجوفه، ويشعر برغبة في القئ. ثم يمضي مكملا جولته"[2].

إننا كما نرى أمام تلخيص لبرنامج بشير اليومي من خلال رسم حِدة ما يعانيه عبر صيغة الخطاب المسرود، كما يحضر وبقوة ضمن السرد السابق الاشتغال على الحواس.

1-4-3 الخطاب المسرود لسرد المحكيات التاريخية:

استخدمت صيغة الخطاب المسرود لرسم قصة جهاد الأجداد ضد الإيطاليين، وهي كما سنلاحظ تتضمن منتهى الصدق الذي توفره هذه الصيغة تختلف عن صيغة الخطاب المنقول، التي استخدمت لنقل قصة هجوم الزنوج المشكوك في حقيقتها أو قصة الشيخ الأسمر التي رويت بأكثر من طريقة. هنا يتم استخدام صيغة الخطاب المسرود لترسم القصة الأكثر صدقا عن جهاد الأجداد وتعبر من خلال شخصية زيدان الذي انطلق منه الراوي عن حقيقته الداخلية وما تهجس به ذاته:

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،143-144

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،203-204

"تقدم جد "زيدان" في برد الفجر. رأى تجمعا من جنود الفاشست يجر مدفعا. استتر بصخرة ثم شرع يقتنصهم. ثقبت إحدى رصاصاته رأس أحدهم فتبعثر الجنود مسرعين. سدد إليهم بندقيته مرة أخرى وصرع جنديا آخر وهوى الثالث بعد أن خرقت رصاصة صدره. كانت الخسارة فادحة في صفوف الطليان"[1].

وكما نرى من المقطع السابق كيف يمكن أن ترسم صيغة المسرود المشاهد السينمائية المنتقاة، التي تحدث في الحروب والقتال المسلح وغيرها.

1-5 صيغة الخطاب المعروض الذاتي ودورها في بناء الخطاب الروائي:

1-5-1 مدخل

وظفت صيغة المعروض الذاتي (المونولوج الداخلي مع زمن الجمل المضارع) لتحقيق العديد من الأغراض المركزية التي يبدو إنها كانت قادرة أكثر من غيرها على القيام بها، وسنحاول هنا من خلال النماذج المختارة من الرواية أن نجمل بسرعة أهم تلك الأدوار التي رسمها هذا النمط من أنماط الصيغ السردية المستخدمة

1-5-2 استخدام الصيغة للحصول على السرد التواتري

للانتقال من السرد العادي للسرد التواتري انتقل الراوي في خطاب رواية التابوت أكثر من مرة من صيغة الخطاب المسرود الذاتي إلى صيغة الخطاب المعروض الذاتي، حيث تحقق هذه الصيغة كما سنرى فرصة جيدة للراوي أن ينتقل ويسرد أشياء تحدث متواترة وبذلك يتحقق له تغطية سريعة(مساحة نصية قصيرة) لمدة طويلة عبر أفعال متواترة:

1) هنا المعروض الذاتي يستخدم لرسم صورة خارجية عن الجنود وعن المعسكر بحيث تصور لنا في مساحة نصية قليلة أعمال كثيرة تغطي مرحلة التدريب في المعسكر كما نجدها فرصة لدخول عالم الجنود وإشاعاتهم و للمزيد من التفعيل للمواضيع السابقة :

"في ردهات عنابر المعسكر يتحدث الجنود كثيراً. يتناقلون الإشاعات السيئة والأخبار بسرعة كبيرة. في فترات القيلولة القليلة وبعد العودة من المطعم يرتمي الجنود على أسرتهم بأحذيتهم الناضحة بالعفن، ويشرعون يدخنون ويتقاذفون بالنكات الفاحشة، ويتنابزون بالألقاب ويرددون ما سمعوه من أخبار وإشاعات متنوعة"[2].

وهنا أيضا لرسم ما حدث أيام التدريب

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،157

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،31

" **ولكن الأمر اختلف في المعسكر. عوملت معاملة الأصحاء طوال فترة التدريب الأساسي. ثلاثة أشهر أصحو باكرا. أمارس التدريبات الرياضية أركض وأقفز من فوق السواتر**"[1]

2) هنا يتم الانتقال لصيغة الخطاب المعروض الذاتي لغرض رسم الماضي في بيت الأسرة، ويتحقق كما سنرى عبر هذه الصيغة رسم سريع لواقع أسرة المتكلم في الماضي وهي أسرة نمطية من الأسر التي عاشت في ليبيا زمن ارتفاع أسعار النفط والوضع المادي الجيد بالنسبة للأسرة الليبية "**ينام أبي بعد الظهيرة، ونظل نطارد الكائنات المتحركة. ندير الزمبرك ونملأها بالحياة ونركض خلفها، وتدوس أقدامنا الحافية أوراق العنب الجافة**".

ثم هنا نفس الأمر حيث المزيد من البكاء الصامت على الماضي الجميل بواسطة المعروض الذاتي كما سنرى "**تلعب بلا صوت قليلا. نراقب حيواناتنا الصغيرة وهي تقفز، ثم تمضي لتصطدم بالصناديق. يعلو صوتنا وهرجنا ونتعارك من جديد. تأخذ أمي اللعب الصغيرة وتخبئها. يفيق أبي عند الأصيل. يتوضأ في الحوض بالقرب من جذر الكرمة**".

والأمر نفسه هنا حيث يتم رسم الماضي (ماضي عمل والد الشخصية في الصحراء) حيث الصحراء تمتلك قيمة شديدة الجمال، وهو ما سيوضع تلقائيا في مقابل ما سنراه حاليا عن الصحراء ومن تذمره من هذا السفر للجنوب ، لنتابع المزيد من البكاء عن الماضي هنا:

"**تقف العربة أمام البيت وينزل أبي. ينزل معه أشخاص آخرون، ينزلون بعض الصناديق والحقائب مع أبي. تتكوم الصناديق وحقائب سفر أبي على الأرض أمام بيتنا. يميل أبي بجسده على العربة**"[2]

3) الانتقال لصيغة المعروض الذاتي لرسم الأفعال المتواترة التي تغطي حياة الشخصية ضمن ورشته

"**عندما أدخل ورشتي في أصائل الخريف، وألمس الآلات، تسري في عضلاتي تلك الرعشة الباردة وأشعر بالمسامير تغوص في لحم فخذي على نحو مخجل قاصر عن منحي ذلك الشعور العادي بتقبل الأحداث**"[3].

1-5-3 استخدام صيغة الخطاب المعروض الذاتي لطرح الشعور بالغموض:

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،20

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،39

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،19

1) "..تشاهد هذا التألق الأسطوري، وهذا الألم النهاري المنصب والذهول.

كانت الساحة الإسفلتية ساكنة سكونا وحشيا. تستقبل وابل الصيف خاشعة ذليلة، وينبثق من سطحها المكسو بالحصى الشرس دخان خفي يتلاعب به الهواء المخنوق الراكد، وتصفعه موجات الضجيج.

الحركة تزداد غموضا. وطوابير الجنود المبعثرة المسارات تتلوَّى فوقها زاحفة نحو تلك المداخل. تبتلعهم الظلمة أيضا. يدخلون"[1].

هنا انتقلنا من الخطاب المسرود الذاتي إلى المعروض وبدأ الراوي يرسم لنا حِدة ما يشعر به من توجس وخوف من حركة الطابور ومن العالم الذي ستنتقل له شخصياته.

2) هنا أيضا تستخدم صيغة الخطاب المعروض لأسطرة لحظة ما قبل الركوب عبر التركيز على فعل تلك الفواعل التي تبدو أبعد ما تكون عن البشر، لنتابع هنا هذه الفواعل الثلاث

"ألقيت نظرة جانبية وألم الضربة والحقنة لازال ينهش ذراعي.كان الطبيب الأسمر يغرز شوكته في ذراع جندي آخر والكهل الأشيب ينحني على صندوق التبغ، ويدخل ذراعه المغطى بالشيب. ويخرج علبة طويلة حمراء. قطعت خطوات ويدي تدعك مكان الحقنة والضربة. تحسست موضع جَلدة العصا المباغتة. كانت ناتئة ببروز مؤلم كموضع حرق بقضيب ساخن"[2].

إننا أمام ديمومة ضمن لحظة منتهية، حيث يؤطر المقطع السابق المسرود (ألقيت، تحسست، كانت) بينما حقيقة ما يرسم هو ضمن الحاضر ولحظة الركوب للسفر (لازال ينهش، ينحني، يغرز) إننا أمام (المتكلم) متوجساً من اللحظة التالية ومن اللحظة السابقة، لهذا كان هذه الخلط هنا بين الصيغتين لرسم حالة الألم التي تعيشها تلك الذات وما تستعد لمواجهته من مجهول. كما تحقق أمامنا حِدة شعور الشخصية بالزمن وبحضور غارز الإبر و حضور الأشيب مع سجائره و الضابط بعصاه الضارية، بحيث يبدو الجميع بوصفهم عناصر ضمن مأساة لا منتهية تعيشها تلك الذات في لحظات ما قبل الركوب للطائرة والتوجه للجنوب لأداء الخدمة العسكرية المفروضة عليه. وكنا في مقطع سابق أمام رسم حالات الخوف والجزع والرعب من المواقف المختلفة نجد أمامنا الانتقال من الخطاب المسرود الذاتي إلى الخطاب المعروض الذاتي كما أسلفنا:

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،10-11

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،47-48

"شعرتُ بالهدوء المخيف ذاته، ونفس العجز وأنا أراقب الطبيب الأسمر وهو يمد يده بالحقنة ليغرزها في الأذرع المكشوفة. يتقدم الجند واحدا واحدا، وتتقدم الأصابع النحيلة القابضة على الحقنة في هدوء. تتقدم مثل عنكبوت سوداء مكسوة بالزغب. يغمض الجنود أعينهم ثم يختفي الرأس اللامع في اللحم".

فهنا (الراوي/الشخصية) وهو يرسم لنا حِدة ما يعانيه من خوف ومن وجل من الإبرة التي تغرز في أذرع الجنود لحمايتهم من الالتهابات التي توجد في الصحراء، يتم الرسم من خلال المعروض الذاتي كصورة والدخول للغرائبي، كما يتم التركيز عل يد الطبيب مثل عنكبوت ملعون يضع سمه في أذرع الجنود المكشوفة ويتم التركيز عن المتناهي في الصغر (رأس الإبرة الذي يختفي في اليد) بهدوء وصمت.

ثالثاً :الانتقال للمعروض الذاتي لنقل الحالات النفسية الخاصة للشخصية:

هنا الانتقال من المسرود للمعروض الذاتي نجدنا إمام الشخصية في واحدة من أشدّ حالاتها النفسية سوءًا، حيث يرسم لنا عبر الأفعال المضارعة والبوح الذي تتميز به هذه الصيغة، يرسم حِدة المعانة في تلك اللحظة وحِدة ما مر به منذ خروجه من المنزل في الصباح

"نظرت إلى ساعتي. برقت في وجهي مثل وميض اللحام مرة أخرى، وسمعت أصوات انفجارات في رأسي. شيء حلزوني أملس كالأفعى يعصر عقلي. خيل إلي أن الشمس اللعينة لا تبرح مكانها الناري أبدا. ظهري يحترق. وعجيزتي تحترق"[1].

وهنا في الصورة التالية سنلحظ حالة أخرى مشابهة للأولى حيث ننتقل من الماضي (المسرود) للمضارع(المعروض) ونعود مباشرة للمسرود

"كانت السلاسل الجبلية تظهر من بعيد كسدود هائلة من جحيم نحتتها أنياب الزمن القاهر وإرادة الصحراء. للصحراء إرادة خارقة في صوغ الأشياء. يتراقص القدر فوق رمالها كما تتراقص ألسنة السراب المتوحش. مضت العربة تلتهم الرمل"[2].

فهنا من خلال يتراقص القدر فوق رمالها نحن في صورة قوية التعبير عن الألم يرسمها (الراوي/الشخصية) أمامنا . ثم نعود فيما تلاها للمسرود الذاتي.

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،66

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،69

وهنا أيضا لرسم العذاب اللامنتهي يتم استخدام الخطاب المعروض الذاتي في رسم حالة الشخصية والألم الذي يعيشه عبر الصورة المنتقاة حيث هنا صورة الذباب

" **يلعق بخراطيمه الطويلة اللزجة ما يعتصر من العنب من سوائل، وما تنضح به أجسادنا من عرق وخوف. تنتفخ مؤخراته بالأشياء السائلة اللزجة. تمتلئ بالأمل الداعر والأسرار الملونة القذرة. ترتعش أجنحته فوق مؤخراته، ثم يبدأ في الطنين"[1].**

ويستمر استخدام الخطاب المعروض الذاتي لرسم ألم وقلق الشخصيات وقرفها اللامنتهي ، لنتابع هنا الشخصية وكيف كان يعيش لحظته

"**كنت مرغما على تحمل مصيري. لم يكن للطائرة نوافذ. ولكني أحسست بأن النهار في الخارج يزأر كخرتيت شرس تلتهب فروته بالنار. الجنود حولي يتكومون في عرقهم كالبيض المسلوق وزئير الطائرة يرتفع ويرتفع، ويبدأ هواءٌ بارد في الهبوط من السقف، ثم تقلع..** "[2]

فالجنود يتكومون، والنهار يزأر كخرتيت شرس، وزئير الطائرة يرتفع ويرتفع، إنها مجموعة من الأفعال المضارعة تحقق ديمومة الشعور بالألم لدى الشخصية المركزية.

رابعاً / أستخدام صيغة الخطاب المعروض لرسم الشخصيات أو تأطيرها بطريقة غير مباشرة

1) تأطير الشخصيات أثناء الحوار لتأطير الحوار بين الشخصيات، ورسم هالة خاصة حول أحد المتحاورين (صيغة المعروض غير المباشر) وتأطير ذلك، ولجعل الشخصيات أكثر حضورا وبروزاً، يتم توظيف هذه الصيغة بحيث يقولب (الراوي/الشخصية) أحد الشخصيات بشكل ما قبل أن يترك لها الفرصة في أن تعبر، هنا المتكلم قبل أن يترك الفرصة لخطاب أمه أن يتأسس أمامنا يؤطره، ثم يعبر عن مشاعره بنفس الصيغة السردية:

وتقول بلهجة نساء المدينة:

- قلت لك ألف مرة أن تقود ببطء. السرعة دائما وراء كل المصائب.!

كنت أستمع إليها وأنا مضطجع على ظهري، وأتخيل العصارات الحمراء والصفراء التي تركها ذوبان حبات الدواء داخل معدتي، وأحاول أن أحس بالألم الذي تركته الثقوب في لحمة عجيزتي، وأحاول استيعاب فكرة المسامير الملولبة المدفونة في جسمي. وأهز رأسي"[3]

2) لرسم صورة عن الشخصية مباشرة وواضحة ونقل الخطاب لها ولهواجسها :

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،54-55

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،53

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،18

"لم أستطع وأنا أشاهدها في نومها أن أصل إلى شيء يوحي لي بأنها الآن تركض نحو الخامسة والعشرين. وأنها تحمل إجازة في الفلسفة. وتتحدث كثيرا عن الفتيات. وتكتب شعرا رديئا خاليا من أي دفق يوقظ الشعور أو ينبه طائر الخيال"[1].

حيث نلحظ كيف تمّ رسم شخصية (بتول)، بسرعة ودون الوقوع في مطب التقريرية.

1-6 صيغة الخطاب المنقول ودورها في بناء الخطاب الروائي:

1-6-1 استخدام صيغتي الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر لغرض طرح أحداث واقعية متعلقة بصلب بناء القصة

1) إعطاء فكرة عن المهمة التي ينطلق لها الجنود بحيث تمتلك واقعيتها، ومع الرغبة في عدم الوقوع في الخطاب التقريري المباشر العادي بل ويصل الأمر إلى أن يصبح تحليلا لواقع الحال على أرض المعركة

"كان الجنود في المعسكر قد تناقلوا خبرا منذ أيام؛ بأن الاختيار وقع على سريتنا لإرسالها في مهمة حربية إلى أوزو؛ لتعزيز مواقع قوات حماية الحدود الليبية مع تشاد في الجنوب بعد أن صارت مواقعها عرضة للهجوم من قبل القوات التشادية المتقهقرة أمام زحف قوات الثوار الذين يشنون حربا طاحنة منذ شهور لإسقاط الحكومة برئاسة هبري والقوات الموالية له المدعومة من جهات أجنبية. وكانت أخبار أخرى قد تسربت وتداولها الجنود أيضا بأن عددا من المواقع الليبية في الجنوب تعرض فعلا لغارات خاطفة في أعماق الصحراء من قبل هذه الفلول، ونكّلوا بها، واستولوا على ما بها من عدد وذخائر لتقوية هجوماتهم المضادة لمحاولة وقف زحف الثوار القادم من حدود السودان الغربية"[2].

2) صيغة الخطاب المنقول لرسم المزيد عن أشياء واقعية كأسباب الصراع في الجنوب من خلال نقل مباشر للحوار:

"قال أحد الجنود فيما الجدل حول الحرب المحتملة يرتفع بأن القتال في الصحراء يدور حول السيطرة على سلسلة جبال تيبستي الغنية بالمعادن والخامات، وقال إن هذه الحرب ما هي إلا نتيجة للعبة السياسة العالمية القذرة التي تدير خيوطها قوى كبرى، ويذهب الزنوج المساكين ضحايا لهذه الحرب. وقال إنه سمع تقريراً في إحدى الإذاعات حول جبال تيبستي وما تحويه من كميات هائلة من معدن اليورانيوم الثمين"[3]

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،25

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،31

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،31-32

1-6-2 استخدام صيغة المنقول لطرح الرؤى المختلفة والمتباينة، والشخصيات مختلفة الطباع:

1) هنا نحن أمام نقل الراوي لموقف زيدان عبر الخطاب المنقول غير المباشر:

أفاض "زيدان" في أحاديث الغسق عن أفكار الحرب وعن مدينته. كان من الواضح أنه يصر على أفكاره حول الحرب لا دفاعا عن شيء معين يراه من ركنه الأحادي النظرة. بل حتى لو تحول فعل هذه الأفكار ضده هو أيضا. بمعنى آخر واضح كان "زيدان" مستعدا استعدادا كاملا حرا بأن يواجه الموت في سبيل الدفاع عن الأرض"[1].

2) جمعة كان يتم تقديم أغلب ما يراه عبر صيغة النقل :

"آثار العجلات المرسومة فوق أرض وادي الحطب لم تمنع "جمعة" من التصريح أكثر من مرة حين يدور الحديث عن الخوف من الضياع في الصحراء بأن الرجوع إلى معسكرنا سهل؛ وأنه يحفظ سبيل الرجعة عن ظهر قلب. بل إنه قال مخاطبا "زيدان" ذات مساء أمام الخيمة قرب دائرة الأحجار، بأن من يخاف الضياع ومعه بندقيته المحشوة بالرصاص، هو شخص جبان بلا شك، حتى لو كان في أعماق الصحراء"[2].

وهنا أيضا نجده عبر ما ينقل لنا من أقواله في قمة مواقفه الخاصة المختلفة عن الغير، بحيث تصاغ أمامنا عبر ما ينقل عنه فترسم بذلك أمامنا رؤيته الداخلية وما يندس في ذاته دون الوقوع في شرك المباشرة

"وهو يقول إنه مستعد لتحدي الصحراء، وتنفيذ مهمته كجندي عرك السلاح. قاطعه "زيدان" وهو يسلط بصره على هرم الرمل الصغير الذي صنعه"[3]

1-6-3 استخدام صيغة الخطاب المنقول لسرد الخطاب الغرائبي والعجائبي

استخدمت صيغة الخطاب المنقول لسرد القصص التي من الصعب تصديقها وكذلك لطرح أكثر من رؤية حولها بحيث نصبح كمروي لهم تحت أسر طاقة النقل هذه ونتلقى كل المرويات التي من المستحيل أن تكون كلها صحيحة وإنما تمثل الاختلاف الطبيعي الذي يمتلكه الشارع والمجتمع عند نقل القصص الخارقة القديمة، فنجد القول، والقول الذي يناقضه، وهو ما حقق تأسيسا متميزاً لقصة الشيخ الأسمر التي تمثل الجذر الخفي لبشير ابن تلك المنطقة

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،140

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،196

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،197

وندخل لتلك القصة من خلال الصيغة الأكثر دقة وتعبيرا عن موقف النقل" **هكذا يردد الأسلاف!.**"

ثم نجد أمامنا قصة الشيخ الأسمر وطرده للجن وقصة موته هو خادمه والفتاة القتيلة التي تقدم بروايات مختلفة من خلال إطار النقل الأكبر وهو غالبا منقول مباشر:

"**الأسلاف يقولون إن الجن هجر الشمال والمدن الممتدة على ساحل البحر منذ قرون. ركن إلى البيد الموحشة واستوطن الوديان البعيدة وشعاب الجبال النائية المرشوقة في بطن الصحراء كقلاع جبارة من حديد(....) بعض الأسلاف يؤكدون أن النصر لم يتأكد تماما إلا بعد أن ترأس الشيخ الأسمر الحملة. انتصر البشر وتتبعوا فلول القبائل الفارة.(....) ولكن قبل انكسار القبائل وفرارها إلى الجنوب يقال إن(....)قيل إن الفتاة البكماء التي(....) ويقال إن الزعيم الخفي أصدر أمره من جوف مغارته باغتيالها أكثر من مرة(....) ويقال إن الزعيم الخفي بعد أن تحقق له النصر بقتل الفتاة البكماء الطاهرة طمع في تحقيق نصر أكبر وهو القضاء على الشيخ نفسه(....) قال الأهالي إن القصف العنيف قضى تماما على الزعيم الأعظم لقبائل الجن وأعوانه(....) ولكنْ كثيرون يصرون على أن هذه القصة ناقصة، وغير دقيقة، وتحوي الكثير من الأغاليط، حيث يؤكدون أن أسلافهم كانوا يقولون إن الزعيم الخفي لم يُقتل أثناء الهجوم الكاسح للغيمة وقصف**"[1]

إننا كما نرى أمام التطور الدرامي لقصة الشيخ الأسمر وأهل بلده وقتل الفتاة البكماء وقصة زعيم قبائل الجن، وكما رأينا قدمت هذه القصة عبر تعارض المنقولات أو تضادها أحيانا وهذا ماجعل لها زخما وانفتاحا في التأويل.

1-6-4 استخدام صيغة المنقول لرفع الحرج عن الراوي ولإخراج الراوي من مسألة المسئولية ثم استخدام نفس الصيغة (الخطاب المنقول المباشر) لمناقشة تلك المنقولات

"**بشير" قال لي إن الجنود قصوا على مسامعهم قبل رحيلهم أقاصيص مثيرة وغريبة. وأخبروهم عن قصة الجبل الأملس الكبير.**

من هذا الوادي دخل أفواج الزنوج قبل سنتين. دخلوا مسلحين في الظلام. تسللوا في العتمة كأرتال من العقارب السوداء. توغلوا في الليل وفي الشعاب حتى وصلوا المساحة العارية الواسعة أمام الجبل الأملس. لمحوا وميض سيجارة يلمع. كان العسكر نائمين وكان صاحب نوبة الحراسة الليلية غارقا في سكونه وأفكاره الشمالية.

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،85

بدأت المعركة بطلقة مزقت وحشة السكون وستر الأحلام. "[1]

ويستمر الراوي في نقل هذه القصة عبر صيغة الخطاب المنقول، ونلحظ كيف أخرج الراوي نفسه هنا من مسئولية صدق أو كذب المرويات، كما نجد هنا مناقشة للقصة السابقة من خلال خطاب منقول مباشر :

"وقال محاججا: هل نسيتم ما حدث في مذبحة الجبل الأملس؟ جمرة سيجارة واحدة كشفت موقع الجنود وانتهت تلك الليلة بقتل كل من كان على الجبل.

ولكن آخر قال:

- أنا لا أصدق قصة السيجارة هذه ! من نجا أصلا من تلك الحادثة حتى أخبر بسبب اندلاع المعركة؟ (....)تكلم آخر وهو يمشي حاملا قطعة حجر مسطحة طويلة جاء بها من السفح الآخر(.....)

- ثم إنني أشك في صحة حدوث القصة من أساسها، أشك في كونها لا تعدو من خيال بعض الجنود الذين كانوا قبلنا. إنهم لم يحدثونا فيما إذا كانوا يعرفون أحدا منهم، أو أنهم زاروا القبور المزعومة بجانب الجبل الأملس. هل قال أحدهم أن أحد القتلى من مدينته؟

أحدهم قال إن الذي أخبره بالقصة ضابط."[2]

إننا كما نرى أمام توظيف الخطاب المنقول لغرض الخروج من تحمل مسئولية الحكاية المروية.

1-7 صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:

1-7-1 مدخل

كانت صيغة المعروض غير المباشر(الحوار الذي يؤطره الراوي) هي الصيغة الأكثر شعبية على الرغم من أنها ليست صيغة مركزية مثل الخطاب المسرود الذاتي، الذي كان ضمنه المتكلم هو المسيطر، هنا في هذه الصيغة نجد كافة الشخصيات تتكلم وتطرح رؤيتها، بل إن هذه الصيغة كانت الصيغة الوحيدة التي ظهرت فيها الشخصيات الفاعلة الخفية مثل بتول، و عبد العزيز، وأم بشير ووالدي المتكلم، وجمعة وعمر والسائق والضابط وغيرهم.

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،118-119

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،135-136

1-7-2: استخدام الصيغة لرسم العلاقة بين الشخصيات من خلال الحوار:

1) أُستخدم الحوار لرسم العلاقة بين الشخصيات كما يلي ولنلحظ هنا الموقف العلوي لبتول وهي تكلم زوجها المتكلم قبل السفر :

"....**ثم تدفعها الريح فتتبدد لتتجمع لترسم وتنحت من نفسها من جديد.. اذهب إلى الحرب. سوف أنتظرك ..!**"[1]

وتكون العودة من الحوار للخطاب المسرود الذاتي لرسم الموقف من الحوار وتاطيره كما يلي في الموقف من حوار بتول السابق :

"**انكمشت في نفسي. كانت سطوتها مرعبة. كلامها الغامض جماله أرعبني، وأراني سخفي وقلة حيلتي أمامها. كلماتها الجامدة الباكية لم تكن سوى مشاطحة عميقة بينها وبين نفسها وبيني ودنيا الناس.**"[2]

2) لنتابع الأم هنا وهي تبرز أمامنا، هي والعلاقة التي بينها وبين زوجها من خلال الحوار:

"**وتتكلم أمي:**

– ألا يمكن أن تأخذ إجازة ؟. هناك أشياء في البيت تحتاج إلى وجودك هنا هذه الأيام. ابننا الأكبر سيكمل السادسة بعد شهرين ويتوجب إنهاء أوراق تسجيله بالمدرسة.!"[3]

الحوار هنا يرسم شخصية الأب وحزمه في مواجهة الم وطبيعة العلاقة بينهما (والد و والدة المتكلم) :

– سوف أقوم بتسجيله قبل بداية المدرسة، لا تخافي، دورتي القادمة في الإجازة ستكون في أول الخريف. اسكبي الشاي.!"[4]

حيث الشاي واللوز من مكونات وفواعل رسم حميمية العلاقة في البيت، هذا بعد كافة الأفعال المتواترة التي يتم رصدها ضمن الماضي بواسطة المعروض الذاتي ونمط التواتر ضمن التقنيات الزمنية مع هذا الحوار يصبح أمامنا ماضي المتكلم منتصباً جلياً .

3) لتأسيس العلاقة بين الزملاء وطرحهم مباشرة أمام المروي لهم، ولعكس الشخصيات ومواقفها بدون مباشرة :

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،27

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،28

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،39

[4] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،40

"قال لي أحدهم وأنا واقف في الطابور أترقب وأحجب رأسي وعيني بقبعة ضخمة:

- إنك تبدو كمحارب قديم من الحرب العالمية الثانية..ها..ها..ها.

التفت إليه. بدا كمسخ كئيب كريه. كان رفيقي في السرية المقاتلة. لم أرد عليه. كانت أعماق رأسي الحليق تتقد تحت القبعة، وكانت مسام جلدي تزفر بالحر والحنق"[1].

1-7-3: استخدام صيغة المعروض غير المباشر لفتح آفاق السرد

استخدمت صيغة المعروض غير المباشر لفتح آفاق السرد والحكاية على مواضيع جديدة وفواعل جديدة فهنا موضوع السفر ل "أوزو" يطرح عبر الخطاب مجهول الصاحب، كما نجد حديثا عن الحقنة، وهي من الفواعل المهمة التي سينتقل بواسطتها الخطاب للماضي وينطلق (الراوي/الشخصية) لرسم عالم الصحراء عبر والده، وتكون البداية عبر الصورة الحواسية بواسطة المسرود الذاتي، ثم يتم الانتقال لتسريع السرد وتجديد مواضيعه عبر الحوار:

"اختفى اللغط الذي كنت أسمعه حولي من طوابير الجنود، والحركة المبعثرة بدت أكثر صمتا وركودا. صدمتني أصوات قريبة:

- **سمعت بأننا ذاهبون إلى أوزو !.**
- **الله أعلم.! ولكني سمعت أنهم سيأخذوننا إلى واو حريرة.**
- **سترون. أنا متأكد بأننا ذاهبون إلى أوزو .!**
- **جهز ذراعك للإبرة. ها ها ..!**

علا اللغط .."[2]

1-7-4 استخدام صيغة المعروض لخلق الرؤى المتباينة

استخدمت صيغة المعروض غير المباشر لطرح الرؤى المتباينة بين الشخصيات عبر

الحوار الذي يؤسس هذه الصيغة يدخل دائما ليطرح رؤية الشخصيات المختلفة وليرسم شخصيات جديدة بطريقة غير مباشرة.

1) لنتابع هنا كيف تمّ بواسطة الحديث المباشر من الشخصية (زيدان)، كيف تمّ رسمها، وكان الراوي يؤطر الخطاب ويطرح من خلال ألاعيبه ما يخصه من أشياء، فزيدان هنا يوضع في تضاد مع شخص آخر يتهكم عليه بحيث ترسم أمامنا بهذا الشكل الرؤية والرؤية المضادة،

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،29

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،30-31

كما ترسم أمامنا مواقف مختلفة ومتعددة ومتباينة من شخصيات أخرى بحيث نصبح أمام أكثر من رؤية بواسطة الخطاب المعروض غير المباشر:

"كان أحد الجنود السمر جالسا يتحدث بحماس وهو يشرح رأيه في الحرب. قال :

- إن هذه الحرب القذرة عندما تمتد إلى حدود ليبيا، وتدخل أراضيها فإن الدفاع عن الأرض يصبح واجباً مقدساً وهدفاً شريفاً لا يستحق حتى عناء التفكير.

كان صوته خافتا وهو يتحدث بحماس. رد عليه أحد الجنود ساخرا:

- يا رجل !.. إذا ذهبنا للحرب فيجب أن تكون على حذر لئلا يحسبك جندنا من الهاجمين. ها..ها..ها فإن لك لون بشرة الزنوج ها..ها..ها.

ضحك الجنود. ولكن الشاب الأسمر ظل محافظا على وجهه الجاد. قال لهم وهو يغادر:

إن هذه الأرض التي ربت أجسادكم كخراف سمينة ما كانت لتكون كذلك لولا أجساد أجدادنا التي خرقها الرصاص ومزقتها شظايا قنابل الطليان .![1] .

2) صيغة المعروض غير المباشر لطرح خطاب ورؤية المدرب العسكري، سنلحظ كيف إن هذا الحوار كان من طرف واحد غالباً

"علا صوت :

– هيا انهض ..انهض .. كل واحد يأخذ حقيبته ويتهيأ للنزول من دون فوضى. لقد وصلنا."[2]

إننا كما رأينا أمام الحوار في البداية وهو يقوم بتغيير وجهة السرد من إلى حالة الوصول، عبر الخطاب العسكري والأمر

هنا أيضا يستخدم المعروض غير المباشر (حوار قصير) ولغة الأمر العسكري لتبليغ الجنود بعدم الحركة وكذلك تلقائيا لرسم صورة العلاقة بين المتكلم (صاحب الخطاب العلوي) والمستمع لخطاب.

:لا تنزلوا حتى تسمعوا الأمر.. مفهوم ؟ ابقوا في أماكنكم . لا أريد فوضى .. مفهوم ؟

وبنفس الطريقة عند النزول نجد المعروض غير المباشر (الذي يتم فيه الخطاب من جهة واحدة) هو التعبير الأفضل عن رؤية العسكري وطبيعته الخطابية

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،33

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،56-57

"ظهر الضابط النحيل فجأة وانضم إلى باقي العسكريين . تحدث معهم قليلا ثم أشار نحونا بيده وصاح :

- هيا انزلوا..

علا صوت آخر ..

- بدون زحمة يا بهائم .. واحد واحد .!"[1]

ولنلاحظ المزيد من هذا الخطاب الفردي الجانب :

كان يتحدث بلهجة مثيرة مرتبة، ويهز عصاه مع آخر كل جملة.

علت من الطوابير الخلفية صيحة حرب وحماس اشترك فيها صوتان أو ثلاثة.

تحركت العصا الخيزرانية إلى فوق، وصاح الضابط بصوت كالهدير:

- لم أسمع ؟؟!!

علت الأصوات مرة أخرى تهتف بصيحات الحرب على نحو مثير وعنيف. ابتسم الضابط ومشى خطوات في مكانه وقال:

- سوف تأتي العربات الآن. ستأخذ كل عربة مجموعة منكم إلى موقع قتالي معين، وسترابطون هناك مدفوعين بقوة الإيمان والنصر والهدف النبيل لهذه الحرب الذي جئنا بكم من أجله. ستصلكم التعليمات أولا بأول. مفهوم ؟

صاح الجنود :

- مفهوم سيدي"[2].

إننا كما رأينا أمام الخطاب الأحادي واللهجة المسيطرة ودون عواطف أو متبلات، يقدم لنا الراوي حقيقة الحياة هناك، وطبيعة التعامل الجاف الموجود، بحيث يصبح الحوار بهذا الشكل والمعروض غير المباشر عموما أداة حقيقية لوضعنا في صلب الحياة التي يعيشها هؤلاء ولرسم الصورة الأكثر واقعية ومرارة للوضع.

1-7-5 صيغة الخطاب المعروض لتحريك عجلة الزمن للأمام

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،60-61

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،65

يستمر هنا تحريك الخطاب عبر المعروض غير المباشر المقطوع والسريع، حيث يستخدم هذا الحوار السريع لينبئنا عن حدوث حدث وعن شعور الشخصية بذلك الحدث، ذلك الشعور الذي يمثل قمة الألم والقهر الذي يعيشه.

"**أقلعت الطائرة ..**

ربما نمت كثيرا لا أدري. أفقت على اهتزاز عنيف"[1].

الحوار لتحريك السرد في جهة أخرى باعتباره حاملاً لأحداث جديدة فهنا .الوصول يتم الإخبار عنه، ثم نجد المعروض المباشر عبر خطاب الجيش من خلال لهجة الأمر التي تأتينا دائماً بهذه الطريقة :

"**تحركت شفتاه :**

- **ما هذا البرد ؟ هل وصلنا؟**

- **يظهر أننا وصلنا. الطائرة في طريقها إلى التوقف. لقد مضت دقائق وهي تدور!**

اتكأ على كلتا يديه وجلس، وشرع يلتفت حوله. همدت حركة الطائرة تماما. سكنت سكونا مخيفا كالقبر. أعتم الجو .."[2]

ويستمر الانتقال في المقطع التالي من المسرود لمعروض حتى نصل إلى المكان المحدد الذي يتم تحديده عبر الحوار :

"**مضت العربة تلتهم الرمل. تتبع طريقا مرسوما حفرته عشرات العربات قبلها. خطوط ملتوية طويلة تغيب في أحشاء الأفق كأنها آثار زوجين هائلين من الأحناش. صوت المحرك يخرق السكون الأخرس ولغط مجموعتي القليلة يزرع في المكان والزمن شعورا بائسا بأننا نتابع حدثا غريبا ليس له ما يبرره.**

هذه هي جبال تيبستي . أليس كذلك ؟"[3]

كما يستخدم الحوار لتحريك السرد من خلال الانتباه لفاعل أو محرك للحدث كما تمّ هنا:

فهنا يحدثنا المتكلم عن دوره في الوخز بالحقنة قبل الركوب والسفر:

"**جاء دوري ..**

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،54

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،56

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،69

انغرزت الإبرة في ذراعي المشعر الناضح بالعرق كشوكة مسمومة.."[1]

وهنا عند رؤية جمعة لناقة وبعد فترة من الصمت والصور التي يرسمها الخطاب المسرود نجد الحوار المكون من كلمة واحدة يخترق كل ما سبق نبهنا لفاعل جديد يتحرك على الساحة:

"وصاح "جمعة": نااقة ..!"[2]

إن قضية الناقة السابقة ستكون أحد أهم قضايا الصراع في الرواية ولهذا تقوم أحد الشخصيات بتنبيه المروي لهم إليها وذلك لوضعهم في إطار القادم من الأحداث ولتحفيز تلقيهم.

8-1 خلاصة

سيطرت في رواية التابوت الصيغ الذاتية خاصة مع تاطير المتكلم أو (الشخصية التي نجهل اسمها) وكانت باستمرار تنظم صيغ الخطاب المختلفة، بينما كان هناك حضورا متباينا لباقي الصيغ السردية.

تميزت خطاب الرواية بسلاسة الانتقال ضمنه من صيغة لأخرى، خاصة مع إتقان الراوي لفن الوصف، حيث كنا ننتقل في مرات عديدة، من صيغة المسرود الذاتي (ضمير المتكلم)، إلى صيغة الخطاب المسرود (ضمير الغائب)، ولا نكاد نشعر بذلك الإنتقال.

صيغة الخطاب المسرود كانت القاعدة التي يتم الانتقال منها ثم العودة لها لكي يضعنا الراوي في داخلية الشخصية المركزية التي تؤطر خطاب الرواية ككل.

بينما كان حضور صيغة المعروض الذاتي (غالبا) عبر الانتقال لها من صيغة الخطاب المسرود الذاتي[3]. هذا الانتقال أتاح للراوي فرصة استخدام نهج التواتر في السرد، كذلك كانت هذه الصيغة مستخدمة لطرح الرؤى الأكثر غرائبية أو المشاعر العميقة المعبرة عن الخوف والتوجس في عمق الشخصيات وكذلك لنقل الحالات النفسية للشخصية المركزية في الرواية.

بينما نجد حضور صيغة الخطاب المسرود كصيغة ثانية من حيث كم الحضور، ولقد ارتبطت مع شخصيتين مركزيتين: هما شخصية زيدان و شخصية بشير خلافا للمتكلم الذي وظفت له الصيغ الذاتية، وبذلك كنا نجد ذلك التباين بين الشخصيات من خلال صيغ السرد الموظف لكل منها، بالإضافة لتقنيات التباين الفكري أو القيمي الأخرى. صيغة الخطاب المسرود كانت أيضا أداة لرسم الماضي عبر وعي الشخصيات المرتبطة به. كما وظف الراوي أيضا صيغة الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر لكي ينقل أحداث لا يريد التورط في المسئولية عن صدقها كما

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،45

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،244

[3] أي ننتقل من المونولوج المستخدم فيه الأفعال في زمن الماضي المونولوج الذي يستخدم فيها الفعل المضارع كزمن لأفعال الجمل.

أستخدم هذه الصيغ لطرح أكثر من حكاية حول القصة الواحدة خاصة تلك القصص التي تحمل بعدا غرائبيا كقصة الشيخ الأسمر وقصة هجوم الجن والشياطين واستيطانهم للصحراء.

بينما وظف الراوي صيغة الخطاب المعروض غير المباشر[1] لرسم العلاقات بين الشخصيات خاصة تلك الشخصيات الثانوية، كذلك لطرح تلك الرؤى المتباينة بين الشخصيات المركزية وعلى الرغم من صعوبة توظيف المعروض غير المباشر الدرامي الذي تتصاعد فيه وتيرة الحدث إلا أن الراوي في عديد المواضع، نجح في توظيف (مسافة ما بين الحوارات) لصالح رفع دراما السرد، كما في قصة الناقة وقتلها. حادثة القتل تلك التي ترمز لقضية القتل الذي حصل في حرب تشاد، كان العمل ضمن تلك اللحظة السردية من رؤية مؤطرة ترسم الهياج الحاصل للشخصية التي ترى مع حوار بين شخصيتي الصراع زيدان وجمعة.

[1] الحوار المؤطر بخطاب الراوي

الفصل الثاني

الرؤية في رواية التابوت

2-1 مدخل

2-2 التعريف بالشخصيات في رواية التابوت

أنواع الشخصيات في رواية التابوت

2-3 تباين الرؤية وتباين الصيغ السردية المستخدمة مع الشخصيات المختلفة

2-4 الرؤية العميقة للشخصيات ودخول ثقافة المهنة داخل بنية الشخصيات

2-5 تباين الرؤية من خلال تباين الموضوعات والانتباهات بين الشخصيات

2-6 ملخص حول الرؤية في رواية التابوت

1-1 مدخل

لن تكون دراستنا هنا للرؤية من خلال ما أُصطلح عليه بالتبئير ضمن اشتغال السرديات، ولكن من خلال البحث عن ثلاثة مستويات للتباين في الرؤية بين الشخصيات المتعددة التي رسمتها رواية التابوت، وانطلاقا من كون الشخصيات المركزية الثلاث قد خصص لكل منها صيغة سردية خاصة بها، فستكون للصيغة السردية دور مهم في الكشف عن أنماط التباين بين تشكيل رؤية الشخصيات في الرواية، بينما سنتابع في المستوى الثاني من مستويات التباين، التباين في الرؤية من خلال ثقافة العمل الخاصة بالشخصيات التي ظهرت بشكل مختلف لكل منهم، ثم سنتابع في المستوى الثالث، التباين من خلال المواضيع والاهتمامات التي تخصهم.

2-2 التعريف بالشخصيات في رواية التابوت

2-2-1 تسميات الشخصيات في رواية التابوت:

أُسست رواية التابوت مع غياب اسم الشخصية المركزية في هذا العمل بينما حضرت أسماء باقي الشخصيات و سنصطلح على تسمية الشخصية المركزية "بالمتكلم" على طول هذه الدراسة.وسيلاحظ قارئ العمل كيف حققت خلخلة تركيبة الشخصية المركزية الطرح العادي الممارس في الكثير من الروايات عن طريق:

كانت الشخصية المركزية هي الوحيدة الحاضرة كراو مباشرة من خلال الصيغ الذاتية (حيث هو الوحيد المتكلم بصيغة المعروض الذاتي أو المسرود الذاتي) فهو المؤطر لخطاب الرواية والموزع لحركة السرد، وكان الأقرب من خلال حضوره الأوَّلِيُ في ثلث الرواية الأول، حيث كان الحاضر الوحيد، ثم بعد ذلك كان يؤطر خطاب الشخصيات الأخرى. كما أنه كان الأكثر بوحاً وطرحاً للآراء الشخصية ومع ذلك وأمام كل ما ذكرناه سابقاً من حضور كثيف نجد غياب اسمه طول العمل وهو ما سنصطلح له من الأسماء (المتكلم).

2-2-2 أنواع الشخصيات في رواية التابوت:

انقسمت شخصيات رواية التابوت من حيث حضورها إلى ما يلي:

أ) شخصيات مركزية وحاضرة بذاتها وهي كما يلي:

المتكلم، بشير، زيدان، بالإضافة إلى جمعة الذي كان فاعلاً وغير حاضر عبر خطابه الشخصي.

ب) شخصيات فاعلة غير مباشرة الظهور بذاتها تمارس فعلها على الشخصيات المركزية "بتول"، "الشيخ الأسمر"، "جد زيدان"، "عبد العزيز"، "أم بشير"، "الفتاة السمينة".

ج) شخصيات ثانوية

"عمر"، والد ووالدة "المتكلم" والد وزوجة "زيدان"،والد ووالدة "بشير"، كيم الكوري.

د) شخصيات عامة لم تشارك بأي شكل من الأشكال في فعل حقيقي.

2-3 تباين الرؤية وتباين الصيغ السردية المستخدمة:

2-3-1 المتكلم بين الصيغ الذاتية - المعروض والمسرود الذاتي - والرؤية غير الذاتية

تميز المتكلم عن غيره من الشخصيات بصيغتي (المعروض والمسرود الذاتي)، واللتين ليستا إلا تنويعاً لما عُرِف بـ (المونولوج الداخلي)، ونتاجاً لهذا الاختيار ولكونه المتكلم "الوحيد بذاته"، صار هو الشخصية الحاضرة والدائمة الفعل ضمن الخطاب الكلي للرواية، ولقد تضافر حضور المسرود والمعروض الذاتي مع الوصف المستمر لحالة الفضاء المكاني (الشمس، والرمال، والمدينة، والبيت، وبتول النائمة).

و نلاحظ أن الروائي - وفي وعي فني متميز- لم يستخدم لهذه الشخصية مع الصيغ الذاتية الرؤية الذاتية التي أعتيد في تاريخ سردنا العربي-غالباً- توظيفها، ولكن استخدم الوصف العاكس لمفاهيم الشخصية العميقة، فترك العنان للمتكلم لكي يعبر عمّا يدور حوله من سلطة الشمس علي الكون، وهجوم أشعتها علي فلول الأشجار وكل حبات التراب اللامع وانعكست بذلك حالته النفسية، دون أن يقع في مطب عادية التشخيص من خلال إلقاء الأحكام والحديث المباشر من الشخصية عن معاناته.

أستُخْدِم هذا النوع من التشخيص للمتكلم فقط ولم يكن هناك أي استخدام من غير "المتكلم" لصيغتي المعروض والمسرود الذاتي. ولننظر لهذه الصورة المعبرة عن حالة الذات لحظة السفر:

"**فلول الأشجار المحيطة بالسور بدت مهزومة. انحنت قاماتها. بدت من بعيد منكسرة متألمة تحت عذاب سطوة الشعاع المذاب. على رؤوسها تنسكب شلالات من الأذى والوميض، وأطلال مباني المدينة البعيدة المتغلغلة في قوس السماء الطالة من فوق السور يراقصها السراب اللامع والريح الميتة. كانت عالية وضئيلة. تشاهدنا من بعيد. تشاهد هذا التألق الأسطوري، وهذا الألم النهاري المنصب والذهول**"[1].

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،9

إننا كما نرى مع المتكلم، وهو يرسم صورة للواقع المحيط به لحظة السفر للجنوب، وعلى الرغم من أن الصيغة المؤطرة للخطاب هنا هي المسرود الذاتي مع – ضمير المتكلم– فإننا نكاد نشعر بأنفسنا أمام ضمير الغائب من خلال إبعاد الراوي (المتكلم) هنا للخطاب من المباشرة والعادية عبر الخطاب غير المباشر، الذي يعكس البعد الشخصي الأكثر عمقاً، حيث ينعكس إلينا من خلال الخطاب هنا حالة القلق والألم التي تعيشها، يساعده على ذلك الكلمات المنتقاة بعناية والمكونة للصور الحواسية[1]، فالأشجار تتحول لفلول، وهي تعاني الهزيمة وقاماتها منحنية وقد بدت منكسرة ومتألمة، والفاعل لكل هذا هو الشعاع الشمسي، إننا من خلال هذه الصورة سندرك طبيعة الفضاء المكاني الذي تقف فيه تلك الشخصية وحالتها الداخلية المأزومة نتاجاً لهذا الفضاء. كما سنتابع المباني المهزومة أيضاً تحت وطأة هذا الشعاع وهي توصف "بأطلال المباني" وهذا ما يعكس ويعبر عن المزيد من الحالة الداخلية للمتكلم. إن أطلال المدينة تلك كان يراقصها السراب اللامع والريح الميتة وهو ما يعني أنّ وطأة قوى الطبيعة تحولت وهي تنتصب أمام المتلقي لخطاب الرواية كمُعَبِّر عن حالة الشخصية المركزية وشده ما يمور في داخلها من توجس.

بالطبع كان هناك حضور للفضاء الشخصي للشخصية، من الحين للآخر عبر صيغة المعروض الذاتي التقليليدية:

"**استقمت واقفاً. شعرت بمفاصلي تحتكُّ ببعضها كمفاصل باردة صدئة لآلة من حديد أرجعت ذلك إلى الحديد الذي يخترق عظم فخذي لأني شعرت بشيء بارد يمسُّني من الداخل**"[2].

2-3-2 صيغة الخطاب المعروض غير المباشر والرؤية:

استخدمت في الرواية صيغة المعروض غير المباشر وكان المؤطر للحوار هو المتكلم عندما يكون موجوداً، بينما عندما لا يكون موجوداً يقوم الراوي بضمير الغائب بتأطير الحوار بين المتحاورين. كما كانت صيغة المعروض غير المباشر تُستخدَم (غالبا) لتغطي مساحات نصية صغيرة، وكان هناك اختلاف جذري بين الحالة التي تحدث فيها تلك الحوارات والمتكلم حاضر، والحالة التي لا يحضر فيها المتكلم.

كان "المتكلم" يؤطر المنطقة ما بين الحوارات، من خلال الصيغة الذاتية (المعروض والمسرود) الذاتي. على عكس كل الحوارات الأخرى التي لا يكون هو موجوداً فيها، حيث يتم تأطير منطقة ما بين الحوارات فيها من خلال الخطاب المسرود (ضمير الغائب).

---

[1] تميزت رواية "التابوت" أيضاً بحضور الاشتغال على الحواس وهو ما يعني وجود حضور للحواس الأخرى – غير البصرية– بالإضافة للحاسة البصرية ضمن نسق التشخيص الممارس.

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص16.

ولنلاحظ هنا من خلال هذا الحوار الذي يدور بينه وبين "بتول" زوجته ليلة سفره، كيف يقوم الراوي بقطع الحوار بواسطة الصيغة الذاتية للمتكلم، فتتحول تلك الصيغة لتنظم ذلك الحوار "**كنت غرّاً ساذجاً. رفعت رأسها، جمدت شفتاها لحظة ثم قالت:**

– لعله من غير المجدي الغوص في المرامات البعيدة لطبيعة حياتنا.! صمتت. قلبت صورة أو صورتين في يدها ثم أردفت بصوت خافت قاهر:

– **الحقيقة تتوارى في دعاوى الأقدار ...** "[1].

إننا من خلال المقطع السابق نلاحظ كيف كان المتكلم يؤطر (بضمير المتكلم) الحوارات الحاصلة بينه وبين زوجته "بتول". إن صورة كلامها وصوتها الخافت القاهر هما انعكاس، لما يراه هو ويعرضه أمامنا من خلال صيغة (المسرود الذاتي) لذاته، وسنلاحظ أنه عادةً ما يؤطر الحوارات بصيغة المسرود الذاتي أكثر من استعماله للمعروض. الذي يوظف لخلق توتر مكتوم وصامت ورمزي –أحياناً– ولنتابع هنا رصده السريع وغير المباشر لعلاقة الأم والأب وما يشوبها من توتر بسبب سفر الأب الدائم –من خلال الفعل المضارع المصاحب للمعروض الذاتي– في الماضي الطفولي :

"**تُنزل أمي الإبريق من فوق الجمر،... . يخرج البخار المحبوس وتتكلم أمي:**

– ألا يمكن أن تأخذ إجازة ؟. هنالك أشياء في البيت تحتاج إلى وجودك . . . ويتوجب تسجيله في المدرسة.! تصمت أمي ويصمت لعبنا، ويملأني غيظ طفولي..."[2].

في المقطع السابق الذي يحدث في ماضي الشخصية (زمن طفولته) نلاحظ قيامه عن طريق المعروض الذاتي (المونولوج الداخلي مع المضارع) بتأطير الحوار الحاصل بين أمه وأبيه، حيث خلق خطاباً متوتراً يناسب اللحظة الدرامية حيث التوتر في قمته بين الأم والأب، إنه يستخدم الأفعال المضارعة والحاملة لرسالة رمزية أخرى كما يلي:

(**ليخرج البخار المحبوس . . .**) ليعبر إخراج البخار المحبوس من إبريق الشاي عن إخراج الأم للمكنون من الهواجس في صدرها.

إن المتكلم هنا وهو يؤطر الخطاب يضعنا أمام رؤيته الخاصة للأشياء ومواقفه بشكل غير مباشر ويستخدم هذا كأداة لينسحب هو ويترك الفرصة للشخصيات الأخرى لتمارس حضورها

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،27.

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،39

أيضاً كما رأينا من خلال حديث "بتول" السابق وهي تتحول – من خلال منطقها ومن خلال تصويره هو لانسحابه أمامها– لفيلسوفة تطرح رؤيتها.

2-3-3 صيغة الخطاب المنقول والرؤية

حضرت في بعض المواضع صيغة المنقول مع المتكلم، وكانت حاضرة معه لتأطير الأخبار العامة وبعض الشائعات كما أنها كانت تساهم من خلاله في طرح بذر مختلفة لقضايا قد تنمو مستقبلاً، مع التأكيد على أن صيغة المنقول لم تكن الصيغة الأكثر فاعلية ضمن الصيغ المستخرجة من قبل المتكلم، وفي نفس الوقت غابت نهائياً صيغة الخطاب المسرود معه (السرد بضمير الغائب) التي كانت الصيغة الأكثر حضوراً مع رفيقيه (بشير، زيدان)، وإن كانت حاضرة بشكل مبطن –كما أسلفنا– من خلال انسحاب المتكلم وحديثه عن أشياء قد تبدو غير ذاتية.

2-3-4 شخصية "بشير" بين الصيغة السردية غير المباشرة والرؤية المباشرة

أولا) : تبديل الراوي لعدسة الرؤية من عين المتكلم لعين "بشير"

أُستخدمت مع "بشير" العديد من الصيغ، كان أكثرها حضوراً – من حيث السعة النصية– هي صيغة الخطاب المسرود، كما أُستخدمت صيغة الخطاب المنقول – وهي صيغة نادرة الاستعمال في الرواية في عمومها– معه لمسافات طويلة.

كان أول حضور فاعل له، من خلال امتزاج فني جميل بين المتكلم وبينه أثناء ركوب السيارة، فبعد فترة من الكلام الذي مارسه المتكلم وهو يصف الطريق بدأ يشخص "بشير" خارجياً من خلال صيغته المفضلة (المتكلم) وهي المسرود الذاتي ثم دخل "بشير" مباشرة كما يلي:

"**(1) كان واضحاً أن وجه "بشير" يدور سابحاً مع أفكاره، وذكرياته، وتأملاته المهتزة، كما نهتز نحن مع العربة، وتهتز معنا حياتنا، وما سيقدم من أحداث.**

(2) ظل "بشير" يحدق إلى الصحراء التي لا تنتهي!.

(3) الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!.

(4) الأسلاف يقولون ... "[1].

كنا في الصفحات السابقة لدخول "بشير" وصيغة المنقول المباشر نتابع المتكلم وهو يرسم أمامنا حِدة ما يعانيه من الطريق والإرهاق، لننتقل إليه في المقطع **(1)** وهو يصف "بشير" خارجياً من خلال حكم يلقيه أمامنا كما يلي : "**كان واضحاً أن وجه "بشير" يدور مع أفكاره...**"

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،84-85

ومن الوصف الخارجي لوجه "بشير" سننتقل إلى المتكلم من جديد وهو يجسد حقيقة الامتزاج بينه وبين "بشير" **(كما نهتز نحن وتهتز....)** وبين "بشير" والكل. ثم في المقطع **(2)** من خلال تشخيص المتكلم لفعل يقوم به "بشير"**:** "**ظل بشير يحدق إلى الصحراء...**" من خلال ذلك الفعل ننتقل إلى "بشير" وعبر كلمة مختارة بدقة ندخل معه بعد العودة لعمق "بشير" من جديد (...التي لا تنتهي).

إن وصف الصحراء بأنها لا تنتهي هو من الفضاء الشخصي الداخلي لـ"بشير" وليس للمتكلم، وهذا مايعني بأننا قد انتقلنا (تقريباً إلى بشير) من حيث الفضاءات، وما زالت الصيغة تخص المتكلم (بالمعروض الذاتي) من خلال الأفعال المضارعة المصاحبة التي تعكس استمرار الحدث **(ظل بشير يحدق...)**.

في المقطع **(3)** سننتقل إلى فضاء "بشير" بالكامل، وذلك من خلال طبيعة الأفكار التي تدور أمامنا وتعكس مفاهيم بشير عن الصحراء، الذي يرى في الصحراء موطن للجن والشياطين من خلال ما نقله له الأسلاف.

(3) الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف.!

إننا كما نرى قد انتقلنا نهائياً إلى فضاء "بشير" الداخلي وخاصة في المقطع **(هكذا يردد الأسلاف)**، وهو يخص بلا شك "بشير"، وبالطبع مع هذا الانتقال هناك انتقال في الصيغة السردية، فشخصية "المتكلم" قد اختفت هنا ونحن الآن مع "بشير" مؤطراًَ بالراوي الخفي الذي يتابعه وسينظم له كما سنرى فيما بعد المنقولات مرتبة ومنظمة.

في المقطع **(4)** سنجد أنفسنا مباشرة مع تحول الخطاب إلى المنقول المباشر حيث ستنتقل إلينا مباشرة روايات الأسلاف (أسلاف بشير) عن قصة الصحراء وطرد الشيخ الأسمر للجن والشياطين. **(الأسلاف يقولون...)**.

إننا بالعودة للخطاب والمتابعة الفاحصة سنجد أن هذا الدخول لم يكن الأول فالمتكلم كراوٍ للخطاب كان قد جهز المروي لهم من خلال تلميحين سريعين

" **كان "بشير" يتململ في رقدته المحشورة بين الجنود والحقائب وهو ينظر إلى الصحراء الواسعة...**"[1].

إننا نلاحظ من خلال المقطع السابق كيف تحول المتكلم شيئاً فشيئاً للتداخل مع شخصية "بشير" وهو يرصد اتساع الصحراء وتململ "بشير" في رقدته المحشورة، وبعد قليل يعود لـ "بشير"

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،71.

من جديد من خلال الوصف الخارجي لمظهره: كان "**بشير" محزوناً. هكذا أوحت ملامح وجهه الكظيمة وعيناه المسلطتان على تقلصات الأضواء وتتابعات المشهد...**[1]. إن المتكلم وهو يناور كما رأينا حول "بشير" لنتحول من حيث الرؤية من الفضاء الداخلي "للمتكلم" إلى الفضاء الشخصي الداخلي "لبشير". ثم بعد مسافة أخري:

" **(1) غاص "بشير" في صمته. في عينيه الضيقتين تتطاحن رؤى وأفكار. متى يهبط الليل؟.. .... (2) الصحراء تجوبها الأمراض الخفية والأشباح وقبائل الجن، وتمرح على بقاعها الموحشة غيلان الكهوف يعشش فيها طيف الموت**"[2].

ومن خلال ما نراه في رقم **(1)** ضمن المقطع السابق نلاحظ بداية دخول المتكلم للفضاء الشخصي لـ"بشير"، ثم في رقم **(2)** نلاحظ كيف تحول الخطاب للفضاء الشخصي الداخلي لـ"بشير" بالكامل، إن ذلك ما سيؤكده فيما بعد ضمن الرواية، انتماء هذا المفهوم الخاص عن الصحراء لشخصية "بشير"، تلك الصحراء التي صوَّرتها قصة طرد الشيخ للجن والمردة فيها. ومن خلال نوعية الأفكار المطروحة ندرك حقيقة الفضاء الشخصي المسيطر وهو خطاب "بشير" الداخلي وهذا مايعني انسحاباً من المتكلم لصالح "بشير". إن الراوي كما رأينا قام بإعداد المروي لهم للدخول لشخصية "بشير" في المقطع الذي قمنا بإيراده أولاً لينتقل بعد ذلك من خلال صيغة المنقول السردية، لينقل أمامنا ما يدور في رأس بشير من أفكار ويحقق بذلك للشخصية الحضور أمام المروي لهم.

ثانيا/ آلية تتالي المنقولات لبناء حكاية الجن والشيخ (عبر صيغة الخطاب المنقول)

استخدم الروائي مع شخصية "بشير" صيغة المنقول المباشر التي عبرها مكننا من الإطلاع على جذر "بشير" المؤسس له، والحكايات القديمة التي تدخل في تأسيس بُعده الشخصي. وحقق المستقطع الذي كنا نحلله قبل قليل حضور رؤى متعددة حول تلك الحكاية

"**كان واضحاً أن وجه "بشير" يدور سابحاً....**

الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!.

الأسلاف يقولون ..." [3].

إننا من خلال كلمة (الأسلاف يقولون) ولسعة نصية طويلة سنجد أنفسنا مع ما ينقله "بشير" من خلال تأطير فضائه الداخلي للمنقولات عن أسلافه.

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،71.

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،71-72.

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،85-84.

وسنتلقى من خلال وعي "بشير" المنقولات المختلفة التي سنعتبر أن من يقوم بترتيبها هو راوٍ خارجي يقوم باستفزاز وعي "بشير"، ويخرج في نظام منه حكايات الأسلاف عن قصة الشيخ وصراعه مع مردة الجن والشياطين، وعن قتل مردة الجن والشياطين للفتاة البكماء، وعن طرد الشيخ الأسمر لمردة الجن والشياطين إلى الصحراء، ثم ستُنقَل إلينا حكاية موت الشيخ وتتعدد الروايات المنقولة حول سبب موته، فبعضهم يراه قد قُتِل من قبل جماعة الجن والشياطين الحاقدين، والبعض الآخر يرونه قد قُتِل من قِبَل بعض الإنس الحاقدين عليه.

ويبدو من كل ما سبق تقنيّتيْن فنيَّتيْن حضرتا ضمن صيغة المنقول المستخدمة. وهما كما يلي:

أ) طريقة انتقال الخطاب من المتكلم لـ"بشير" ثم من "بشير" إلى المنقولات من قصص أسلافه التي سبق أن تحدثنا عنها.

ب) تعدد المنقولات وتباينها واختلافها وهذا ماخلق زخماً هائلاً ومتميزاً لقضية الشيخ ومردة الجن وهي التي سنتطرق لها فيما يلي.

ثالثا/ صيغة المنقول المباشر وتعدُّد المنقولات والرؤى:

تم سرد سيرة الشيخ الأسمر من خلال صيغة المنقول المباشر، ويبدو أن الخطاب يتم من خلال راوٍ في حالة تماهٍ مستمر مع "بشير".

ولقد ساهمت الصيغ الدالة على المنقول المباشر في إبراز تعدُّد المنقولات، واختلافها، فقصة الشيخ الأسمر وأهل القرية تمت عبر ما يلي من المنقولات التي تتعاضد أو قد تتباين أحياناً

1) هجوم الجن على أهل الشمال وطردهم من قبل تحالف البشر مع شيوخ الصوفية وقُرَّاء الغيب وسحرة مرَّاكش.

2) البعض يضيف أن النصر لم يتم إلا بحضور الشيخ الأسمر للحملة.

3) السلف توارثَ قسَم زعماء الجن على الانتقام من البشر، واستمرار الحرب على الجن برئاسة الشيخ حتى النصر المبين.

4) ولكن قبل الانكسار يقال أن جيشاً من شبَّان الجن خنق الفتاة البكماء.

5) المزيد من التفعيل لقصة البكماء وإعطاء دور لها من خلال ما تعرفت عليه من نوايا الجن من خلال جنية الليل الطيبة.

6) طرح تخطيط الجن لقتل البكماء ومحاولاته المتعددة السابقة الفاشلة.

7) طرح قرار زعيم الجن وطمعه في قتل الشيخ بعد قتله للبكماء.

8) نتحول من المنقول المباشر للراوي وهو يصوِّر ما حدث من صراع بين الجن والإنس، بالطبع ذلك تؤطره صيغة المنقول الحاضرة دائماً، وترسم لنا عبر الراوي صورة غاية في الجمال عن تلك المواجهة، وعن حمل السيل لجسد "البتول".

9) منقول عن الأهالي يؤكد موت الزعيم الأعظم لقبائل الجن.

10) الدخول في قصة أخرى من خلال "**ولكن كثيرون يصرُّون على أن هذه القصة ناقصة... حيث يؤكدون أن أسلافهم كانوا يقولون إن...** "[1].

حيث ينقلون ما مفاده أن الزعيم لم يمت عن حدوث تلك الحرب.

11) من خلال إضافة كلمة (ويقولون) يصل إلينا المزيد من الدعم والتأكيد للحكاية الثانية، عن عدم موت زعيم الجن كما يمكن لنا عن كيفية استخدامه للقوة الخاصة به في وصايا الزعامة، وكيف تحوَّل فعله لطاقة جنونية جعلت الأهالي يقتلون الشيخ.

12) المزيد من التأكيد على أن هذه وجهة نظر أيضاً.

"**هذا ما يردده البعض محاجِّين باختفاء الشيخ في نفس اليوم الذي حدث فيه القصف، واحتجابه عنهم إلى الأبد، أما حكاية الفتاة البكماء فلا أساس لها من الصحة...**"[2].

13) سنجد بعد ذلك رؤية أخرى للقصة وتنويعاً جديداً على صيغة المنقول المستخدمة "**غير أن حشداً آخراً من الأهالي ممن حضروا الواقعة يصرُّون على أن زعيم الجن لا يمكنه هزيمة الشيخ...**"[3] .

إننا سنجد قصة تروى عن تعبُّد الشيخ ودعائه وبقائه ساجداً لله طالباً النصر.

14) نجد تأكيد على القصة السابقة من خلال :."..**ويؤكدون أيضاً أن السحابة لم ترحل إلا بعد أن...**"[4].

15) سنجد في المقطع **(15)** قصة أخرى تنقل لنا، هي من رواية بعض المعتدلين تختلف عن كل ما سبق من قصص تم سردها: "**.. ولكن مع مرور الزمن ظهرت قصة مفادها..**"[5]. تبدأ بالطعن في سطحية كل الأساطير والخرافات السابقة، وتقدم طرحاً جديداً مختلفاً.

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،92.
[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،93.
[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،93.
[4] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،94..
[5] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،94.

إن هذه الرواية هي التي ستستمر ونتلقى قصة صلب الشيخ الأسمر وقتل خادمه أيضاً وكيف قرَّر أهل القرية جعل مكان قتله مدفناً ثم مزاراً، القصة تروي أن القتلة من سحرة الصحراء القادمين عبر القوافل والمتعاضدين مع الشياطين اتفقوا على الانتقام من الشيخ، ستستمر الرواية النهائية لتحكي عن تأسيس مفهوم لعنة الشيخ لكل من يمارس الخطيئة، وحضوره للخاطئين في المنام.

من خلال كل ما سبق ندرك مفهوم ودور المنقول المباشر في خطاب هذه الرواية ودوره في التعبير عن رؤية هذه الشخصية وقيمها التي تنطلق منها، وقد وُظِّف عبر منظور راوٍ خارجي متماهٍ مع وعي "بشير"(الشخصية المقصودة) ومتفاعل معه تفاعل كلي من خلال الراوي الخارجي وفضاء بشير الداخلي المُفخِّم والمُعَظِّم لكل تلك القصص والحكايات وأهلها، من خلال كل ذلك تم تقديم الرؤية المتعددة عبر تعدد مقولات منقولة، وتم طرح رؤى مختلفة متعددة لقصة واحدة وهو ما يسهم من حيث توظيفه في طرح رؤية تعددية لحكاية الشيخ الأسمر وللنص الكلي.

إذن نعتبر أن صيغة "**بشير**" المميزة له عن غيره من الشخصيات هي صيغة المنقول المباشر، مع حضور الفضاء الشخصي لـ"بشير" الداخلي متماهياً مع الراوي الذي يروي.

2-3-5 شخصية "زيدان" بين صيغة الخطاب المسرود والرؤية الذاتية

استخدم الروائي صيغة الخطاب المسرود (ضمير الغائب) لسرد ما يخص "زيدان" لوحده، مع حضور واضح لمفاهيم "زيدان" ورؤيته الداخلية وهذا مايعني حضور (فضاء زيدان الشخصي) متماهياً مع الراوي.

بداية طرح شخصية "زيدان" في الفصل الذي يخصه من خلال "المتكلم"، الذي كان دائماً يؤطر كل الشخصيات، وبغية الهروب من الوقوع في أحكام علوية، كان الروائي يستخدم نهجاً متلاعباً في الدخول لـ"زيدان"، فيشخصه من خلال حكم خارجي ثم ينقل أمامنا رؤيته ثم يصور فعلاً يمارسه وهكذا.

"(1) لم أكن قد التقيت "زيدان" أو هكذا ما خُيِّل إليَّ رغم...

(2) إنني أذكر ذلك الشاب الأسمر.

(3) كان يتحدث بجلال وخفوت عن رأيه في الحرب وبعد خروجه من العنبر رأيته.

(4) غارقاً في الصلاة" [1].

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،155.

إننا من خلال المستقطع السابق نلاحظ كيف تم التلاعب السردي بطريقة تشخيص "زيدان" عبر الحديث الذاتي أولاً في رقم **(1)**، ثم من خلال التذكُّر في **(2)** لذلك الشاب الأسمر، ثم وصف طريقته في الحديث ورأيه في الحرب في رقم **(3)**، ثم إكمال هذه الصورة من خلال تصويره في **(4)** غارقاً في الصلاة.

وهو ما يعني استخدام الراوي للعديد من التقنيات الخطابية لطرح الشخصية أمام المروي لهم.

سنلاحظ أن الصيغة المستخدمة غالباً لـ"زيدان" هي صيغة الخطاب المسرود مع تلاعب في الفضاءات الداخلية (فضاء الرؤية).

ندخل للفضاء المكاني لـ"زيدان" من خلال وصف الراوي الخارجي لمنطقة "عين الشرشارة". إن ذلك الراوي ينتقل عبر وعي "زيدان" وفضائه الشخصي ليرسم أمامنا صورة غاية في الروعة لفضاء "عين الشرشارة" علي الرغم من أننا لا نجد حضور "زيدان" في هذه المقاطع السردية التالية

"**الماء السخي الخارج من شقوق الصخر صنع حياة أخرى في "عين الشرشارة". ارتوت أنفاس الأرض حولها منذ آلاف السنين. مساحات كبيرة من السهول الممتدة غذتها جداول الماء البطيئة ونفثت فيها سحراً عجيباً. تكاثفت أدغال من أشجار اللوز، والرمان، والمشمش، والخوخ، والتفاح**[1]".

إن شخصية "زيدان" وفضاءه الشخصي مادة ينطلق منها الراوي لتحقيق رؤية ندرك من خلالها بأن هذا المكان هو مكانه يساعد في إبراز ذلك حِدَةِ تفخيم الراوي لهذا الفضاء المكاني وأسطرته له مع حضور زيدان، لنتابع هنا هذا الوصف الذي يعكس (فنياً) حقيقة "زيدان" الداخلية وبعده الشخصي بواسطة هذا التماهي او العبور من الراوي

"**وقف "زيدان" يخوض في الطين، كان واقفاً في مجرى الماء، نظر إليَّ سرب كبير من عصافير المساء...**" [2].إننا هكذا سنظل بين "زيدان" ووعي "زيدان"، بين حركة، أو فعل، أو رؤية "زيدان" ، وهو ما يضع أمامنا شخصية "زيدان" داخلياً مباشرة، أو من خلال وصف تفخيمي للمكان ثم للحرب وجهاد الأبطال الذي يعكس بطريقة غير مباشرة وعي "زيدان". استخدمت بالطبع مع "زيدان" صيغة أخرى غير صيغة الخطاب المسرود، ومنها صيغة الخطاب المعروض (الحوارات) ولكن كانت الصيغة الأكثر حضوراً معه هي صيغة الخطاب المسرود، كما كان

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،143.

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،143.

هناك حضورٌ مستمر لفضائه الشخصي الداخلي مباشرة أحياناً، ومنعكساً أحياناً أخرى عن وصف الراوي المندمج معه.

انظر كيف يتحقق الانعكاس لشخصية "زيدان" ومفاهيمه إلينا من خلال الراوي الخارجي وهو ينتقل من سرده لسفر "زيدان" لطرابلس: "**فوق لجج هذا البحر جاءت السفن الإيطالية محملة بالجنود وأشباح الحرب. كل الناس والمدينة غارقين في سماء الخريف وعبق التمر والشمس المحجوبة**"[1].

إن لجج البحر، وأشباح الحرب، وعبق التمر يعكس مفاهيم ورؤى ومعارف "زيدان" ويساهم كما سنرى في موضع آخر في تأسيس معارفه الشخصية، إننا باستمرار، وحسب ما رأيناه مع "زيدان" ومعارفه وطريقة رؤيته للأشياء، ويستمر هذا حتى عندما يغيب "زيدان" كشخصية ولا يبقى أمامنا سوى "عين الشرشارة" منطقته التي يعيش فيها وهذا مايعني أننا في المرحلة النصية التي يحضر فيها "زيدان" دائماً في خضم "زيدان" الداخلي سواء ظهر اسمه واضحاً من خلال الراوي، أو لم يظهر. إن هذا النهج من الرؤية والصيغة قد استخدمت كما سبق أن رأينا مع "بشير"، أيضاً لكن من خلال الوعي باختلاف "بشير" فحضر مختلفاً في اهتمامه ورؤيته ومواضيعه التي ينتبه السارد– بضمير الغائب– لها عند حضوره.

كما أنه بهذا الشكل عكس المتكلم تماماً، الذي كانت صيغته السردية هي الذاتي وكان يحضر أمامنا من خلال انعكاسات وصفه للأشياء أي بشكل غير شخصي.

2-3-6 شخصية "جمعة" بين الصيغة السردية والرؤية

"جمعة" الشخصية المركزية الرابعة ضمن نسيج نص "التابوت"، شخصية "جمعة" لم نجد لها أي صيغة سردية خاصة بها. ذلك أن "جمعة" مختلفٌ عن باقي الشخصيات، لم يجد أي فرصة بروز لفضائه الشخصي أو لرؤيته، كما أنه لم يظهر مباشرة من خلال كلامه الخاص نهائياً، حيث كان في أغلب الأحيان يطرح أمام المتلقي من خلال وصف أو تشخيص المتكلم له خارجياً، ويعكس لنا دائماً من خلال ذلك الوصف رؤيته هو (المتكلم) عن "جمعة" ولا يعكس حقيقة "جمعة" الداخلية. "جمعة" شخصية الفعل لا القول عادةً، ويقدم غالباً من خلال سطحه الخارجي وأفعاله وكذلك من خلال رؤية الآخرين له. وفي المرات القليلة التي رصد فيها "جمعة" وأفعاله بواسطة راوٍ خارجي – كحادثة صيد الناقة وما حدث فيها من أفعال قام بها "جمعة"– في تلك المرات القليلة كان الراوي يتخذ فضاء شخصية أخرى كمعبر له.

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،155.

إن المحلل، أو الناظِر بعمق إلى نوع الرؤية التي شُخِّصت بها حالة قتل الناقة ومع التساؤل عن المعبر الذي تمّ عبوره لتحقيق ذلك يدرك بدون شك أننا مع وعي ورؤية "زيدان" للحدث، ذلك أن الراوي كان في هوس غريب وكان يصور الناقة و يؤسطر جريمة قتلها وكيفية سقوطها وهو ما يتفق تماماً مع رؤية وأفكار "زيدان"[1] أي أن (زيدان) هو المعبر الذي تحدثنا عنه في القسم النظري.

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص، 240 ، فصل قتل الناقة، حيث تعتبر قضية قتل الناقة أحد أهم القضايا المركزية ضمن رواية "التابوت"، وكان "زيدان" الشخصية الرافضة للقتل .

2-4 الرؤية العميقة للشخصيات ودخول ثقافة المهنة داخل رؤية الشخصيات العميقة

2-4-1 مدخل

سنتابع فيما يلي مدى ظهور ثقافة المهنة داخل رؤية الشخصية والمبحث بهذا الشكل يقع في المنطقة الفاصلة بين الرؤية السردية والرؤية لدى المشتغلين على الشخصية، في الاشتغالات السابقة التي تركز على ظهور نماذج من التفكير أو الرؤية ضمن تعبيرات الشخصيات، وسنلاحظ كيف إنه وضمن نسق التباين بين شخصيات رواية "التابوت" قد ظهرت جزئية ثقافة العمل بارزة ضمن الرصيد الشخصي للشخصيات، الذين كانوا متباينين غاية التباين في اشتغالهم.

2-4-2 مقدمة عن البعد المهني للشخصيات في التابوت

تحقّقَ في رواية "التابوت" للشخصيات المركزية الأربعة إنبناء خاصاً داخل الخطاب بحيث كنّا نجد أمامنا ثقافة المهنة اليومية التي يمارسها كل واحد منهم تظهر عبر وصفه ورؤيته للأشياء، وسنحاول هنا أن نعطي بعض الأمثلة التي تعكس مكونات تلك الشخصيات:

طُرِح عبر نص "التابوت" ما مفاده أن كل المجموعة الموجودة هناك في النقطة الحدودية هم من المدرسين:

"**عرفت بقية الثلة. كانوا طيبين جميعاً. جُلّهم مدرسين، لغة عربية، أحياء، تاريخ، إنجليزي. "بشير"، "زيدان "، "جمعة" كانوا أكثر المجموعة قرباً مني**"[1].

ومن خلال النص وعبر البحث في كل شخصية على حده نلحظ ما يلي بخصوص الشخصيات المركزية الأربعة

الشخصية		العمل الرسمي		العمل الإضافي
المتكلم	←	التدريس في الجامعة	←	ميكانيكا السيارات
بشـــير	←	التدريـــس	←	بيع الكيروسيـــن
زيدان	←	التـــدريس	←	فـــلاحة الأرض
جمعة	←	التـــدريس	←	(لا يوجد عمل واضح)

(شكل 2-1) يوضح أعمال الشخصيات الرئيسية

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،66.

إننا ومن خلال ما ذُكِرَ سابقاً نُلاحظ أن الشخصيات تشترك كلها تقريباً في العمل الحكومي مع تميز بسيط يخص "المتكلم"، انطلاقاً من اشتغاله مدرساً في الجامعة.

بينما نجد تمايزاً بينها في الأعمال الخارجية الإضافية، وسنحاول أن نبحث من خلال النص عن ظهور العمل والثقافة المصاحبة لذلك العمل ضمن تركيبة وبنية الشخصيات ومحاولة عمل مقارنة بسيطة للتباين الحاصل من خلال تأثير الأعمال عليهم، ونؤكد هنا على حقيقة فنية أولية وهي أن مجرد ظهور الوعي بالعمل ضمن نسيج ورؤية الشخصية، أو الشخصيات دال على الوعي الفني الكبير الذي يمتلكه الروائي، وبالطبع نؤكد هنا أن ما يخصنا هنا هو ظهور هذه الرؤية ضمن البعد الداخلي والفكري للشخصية، ولن نهتم بحضور ممارسة المهنة، أو العمل ضمن الرواية.

2-4-3 رؤية شخصية المتكلم وثقافة العمل:

إن ثقافة العمل كميكانيكي ورؤية الميكانيكي كانت حاضرة ضمن نسيج شخصية المتكلم من الحين للآخر بعضها كان مباشراً من خلال تصريحه هو، أو إيحائه بذلك والبعض الآخر كان بطريقة غير مباشرة، وهو بلا شك يعكس الدرس الفني المميز الذي تقدمه رواية "التابوت".

(نموذج 1)

"**نظرت إلى الساعة في يديّ. كانت تلمع، برقت في وجهي مثل وميض اللحام**"[1].

إن الصورة السابقة تعكس لنا من خلال مفهوم وميض اللحام وحِدته، حِدة انعكاس أشعة الشمس القاسية على الساعة وعلى المتكلم. إن وميض اللحام بوصفه جزءًا من مكونات الوعي ضمن الرصيد المهني للميكانيكي يدخل هنا كمادة ترسم بواسطتها صورة فنية تعكس حدة وقسوة الشمس على الشخصية، وهو "المتكلم" وتعكس في نفس الوقت حدة توتر تلك الشخصية.

(نموذج 2)

"**ويثبتها بالمسامير الملولبة، ثم يرجع اللحم الطري كما كان**"[2].

يصف "المتكلم" هنا الحادث الذي حصل له ثم يحكي عن قيام الطبيب بتثبيت قطع من البلاتين في فخذه وهو ينتبه هنا نتيجة لحِدَة فعل المهنة الميكانيكية على بعده الداخلي، ينتبه لما يلي:

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،13

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،17

1) البلاتين المستخدم لعلاج الكسور ويجرده من أي شيء غير طبيعته الميكانيكية (كمسمار ملولب).

2) في وصفه لقيام الطبيب بإرجاع اللحم الطري كما كان ما يبدو كتصور لذلك اللحم وكأننا أمام محرك سيارة يتم إرجاعه كما كان، إن إرجاع اللحم كما كان هو نوع من التجريد لفعل الطبيب في صورة قريبة من صورة إرجاع القطع المفكوكة، أو إغلاق المحرك بعد إصلاحه.

(نموذج 3):

"**خطر لي أن أدير محركها .... خبرتي أنبأتني بأن المحرك في حالة جيدة، وأن العطل لا شك سببه البطارية**"[1].

المستقطع السابق فيه حضور مباشر للمهنة من خلال كلام الشخصية المباشر وليس من خلال وعيها الخفي، أو رؤيتها الداخلية كما سبق في المقاطع السابقة. وعبر كل ذلك نستطيع أن نؤكد تضافر الصورة التي تطرحها الشخصية مباشرة كما في **(3)** مع كل الصور السابقة التي تعكس إنبناء الوعي العميق مهنياً، تضافرهما معاً لتجسيد شخصية غارقة في واقعيتها وحضورها المنتصب أمام المتلقي التي تختلف كما سنرى عن وعي وحضور الشخصيات الأخرى.

2-4-4 رؤية شخصية بشير وثقافة المهنة:

مارس "بشير" بالإضافة إلى عمله الذي تَمَّ الحديث عنه بصورة سريعة من خلال (المتكلم) بصفته مدرسا ؛ مهنة بيع الكيروسين للمخابز التي ورثها عن أبيه المتوفَّي.

بالطبع نؤكد هنا على حقيقة أولى سبق أن تحدثنا عنها عندما تكلمنا عن (الصيغة السردية والفضاءات المستخدمة)، فنحن مع "بشير" لسنا أمام متكلم نحلل ما يقوله لذاته، وإنما مع راوٍ خارجي غالباً ما يتفاعل مع الشخصية ويصبح هو وهي شيء واحد، ولهذا سنضطر للنظر في مقولات ذلك الراوي الخارجي المتفاعل مع الشخصية داخلياً لنستخلص من خلال رؤيتها.

(نموذج 1)

"**يأتي العاصمة مرة كل شهر أو مرتين، يدفع ثمن ركوبة من المال الذي يجنيه من بيع الكيروسين لعدة مخابز، ينهض باكراً، يدير المفتاح في سيارته العتيقة عدة مرات. يدور**

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،129

المحرك بصوته المقلق. يدخل، يأتي بخرطوم سحب الكيروسين من المخزن ثم يذهب إلى محطة الوقود، يدفع ثمن ألف لتر من الكيروسين"[1].

من خلال المستقطع السابق ترسم أمامنا ممارسات "بشير" – شبه اليومية– لعمله ونلاحظ الاهتمام بقضية المال والدفع، وهذا مايعكس لدينا حِدة إحساس "بشير" بالمال عموماً وحِدة اضطراره لممارسة المهنة، كما نلحظ استخدام الأفعال المضارعة التي تعكس أمامنا استمرار حدوث تلك الأفعال.

يركز الراوي (المتماهي مع شخصية "بشير" ورؤيته ووعيه) عدسة السرد على الأفعال الحاصلة الدالة على الاستمرار، والقرف في نفس الوقت.

(ينهض باكراً، يدير المفتاح في سيارته العتيقة عدة مرات، يدور المحرك بصوته المقلق)

(يدخل، يأتي بخرطوم سحب الكيروسين من المخزن، ثم يذهب إلى محطة الوقود).

نلاحظ من خلال تكرار وصف السيارة بالعتيقة عدة مرات، حالة "بشير" الداخلية، وكذلك وصف صوت المحرك بالمقلق يعكس الحالة العامة لـ"بشير" الناهض باكراً والضيق الذي يعانيه، إن ما نرصده من خلال وصف الراوي الخارجي ممارسة "بشير" لأعماله الصباحية هو الضيق والألم.

لا نجد انعكاساً لهذا العمل ضمن رؤيته الداخلية، بقدر ما نلاحظ الضيق من العمل الممارس. نتابع المزيد من المستقطع التالي.

نموذج 2:"سلوكه الجامح.... سيارته وخزان الكيروسين الذي قتل والده وأصحاب المخابز ببطونهم المندلقة. والدنانير الخشنة التي يقبضها منهم ملوثة بالزيت والدقيق...."[2].

إننا من خلال ما سبق وعبر الراوي الذي يُشَخِّص "بشير" مباشرة من خلال ضمير الغيبة المتصل الذي يعكس وبحدَّة ما يعانيه "بشير" في لحظات خاصة:

- **سيارته وخزان الكيروسين الذي قتل والده.**
- **وأصحاب المخابز ببطونهم المندلقة.**
- **والدنانير الخشنة التي يقبضها منهم ملوثة بالزيت والدقيق.**

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،203–204

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،207

إن كل ذلك يعكس حدة ما يعانيه "بشير" من مشاعره في بعض الأحيان، فيصبح الجميع سيئين، وكل الفواعل تسهم في الألم، حتى الدنانير، ملوثة بالزيت والدقيق وخشنة.

إن "بشير" كما سنلاحظ في المقطع التالي منتبه دائماً، ومستعد لمقارنة أوضاعه المعيشية بأوضاع الغير. سنكمل المستقطعات بالمستقطع **(3)** الذي يعكس لدينا كيف ينتبه "بشير" للآخرين، ومن خلال مقارنته للنقود التي يدفعها أولئك القادمون إلى الضريح للباعة.

(نموذج 3)

"**يخرجون نقودهم. نظيفة. ليس عليها لطخ نفط ولا دقيق**"[1].

ونلحظ كيف يهتم الراوي (المتماهي مع ذات "بشير") بالنقود النظيفة غير الملطخة بالنفط أو بالدقيق.

إن الراوي يركز على خلو تلك النقود من أي لطخ، وهو ما يعبر وبشدة عن هواجس "بشير" وقرفه المستمر من طريقة حصوله على المال، ونذكر هنا أننا لاحظنا اهتماماً لدى "بشير" بكل ما هو قيِّمٌ وثمين، واهتمامه بطريقة الدفع ومصدر المال، إن ذلك يعكس التكوين الشخصي لشخصيته.

2-4-5 رؤية زيدان وثقافة العمل:

يمارس "زيدان" -إضافة لعمله في التعليم- الفلاحة و ذلك في مزرعته الموجودة في "عين الشرشارة"، التي من حيث الوجود الحقيقي ضمن نطاق مدينة "ترهونة" في الشمال الغربي من ليبيا، ومن خلال الأرض رسم لنا الراوي المندمج مع شخصية "زيدان"، شدة الترابط بين "زيدان" والأرض، والحقل، والأشجار.

(نموذج**1**): "**فلح الأرض من الشروق حتى الزوال، رأى الأرض المشبعة بمياه الأمطار تتماوج بالحياة والأعشاب والزرع، شم الطين حتى شعر بالسعادة**"[2].

إننا نلاحظ كيف يقوم الراوي الخارجي بوصف "زيدان" في حالة العمل وكيف انتقل بعد أن وصف عمله لما يراه:

(رأى الأرض....) ثم تشخيص لشعوره بالسعادة (وهو يشم الطين....) هناك تفاعل عميق كما نرى بين "زيدان" والأرض والتراب والطين، إن هذا التفاعل ليس

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،209

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،150

نتاجاً لمسألة العمل وحده ولكن نتاجٌ لحب خاص لتلك الأرض وطينها وفراشاتها واخضرار لونها ومائها. نلمس ذلك منذ بداية الفصل المُعَنْوَن بـ"زيدان" ذلك أن الراوي المتفاعل بقوة مع شخصية "زيدان" ينطلق منه دون أن يورد اسمه ليخلق صورة مؤسطرة للفضاء المكاني "عين الشرشارة" في لغة تفخيمية واختيار خاص لرؤى محددة تعكس شخصية "زيدان".

(نموذج 2)

"**غداً يجلب البذور من طرابلس ويزور مقبرة الهاني...**"[1].

هناك ترابط بين ممارسة "زيدان" للعمل، وبين ممارسته لوجوده الحقيقي بين الأبطال المستمر وجودهم داخل ذاته. أبطال الجهاد والدفاع عن شرف الوطن، ومنهم جدُّه المدفون في الهاني. لنتابع هنا الراوي وهو يحلل شخصية "زيدان". إننا أمام تحليل جميل وواضح لطبيعة العلاقة بين "زيدان" والأرض التي تقود لعلاقة أكبر بين الإنسان والرب، فهو عندما يذهب لإحضار البذور من طرابلس ويحضرها يتاملها بوله وبشكل غير مباشر.

(نموذج **3**)

"**سمع صوت البذور اليابسة يصك جدران العلبة المعدنية، وهو يمشي سريعاً. هذه البذور الصلبة التي تشبه الحصى الدقيق يزرعها في الأرض الرطبة وبعد أيام ستخرج إلى الشمس المشرقة أوراقاً خضراء يانعة**"[2].

إن الزراعة والبذور والأرض والإنبات كلها قيم تعكس حدة وعي "زيدان" الملتهب بالحب لهذه الأرض ولهذه الحياة ولهذا الوجود، ذلك النوع من الحب الذي ينطلق من القيم الإيمانية الكبرى.

وبالعودة لموضوعنا حول ظهور نوع العمل ضمن نسيج الرؤية ، ندرك أن عمل "زيدان" هو جزئية من وعيه بالحياة، وجزئية من رؤيته الكلية، تلك الرؤية

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،152

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،153

العميقة التي انبنت على مفهوم الإيمان و حب الأرض، وفي قلب كل ذلك يمثل العمل جزئية ضمن ذلك الرصيد.

2-4-6 رؤية جمعة وثقافة العسكري الفطرية لديه

لم يطرح عبر الرواية عمل واضح لـ"جمعة" سوى ذلك التعليق الأولي، الذي حُدِّد فيه أغلب الشخصيات الموجودة هناك بأنها تعمل في التدريس كمدرسين. "جمعة" و من خلال مواهبه الفطرية أمامنا، يبدو كمقاتل أو رجل حربٍ أصيل، أهمل الراوي أو المتكلم تحديد عمل واضح له، ربما يساهم في التأكيد على بنية رجل الحرب المندسة داخله؛ فالقسوة والقوة وحب استخدام السلاح كل ذلك يعكس شخصية ذات نزعة سادية بشكل من الأشكال. ولنلاحظ وضعية "جمعة" ضمن تشخيص المتكلم كما يلي:-

(نموذج **1**)

"**كنت أمشي وراء "جمعة" و"بشير**"[1].

(نموذج **2**)

" **سبقنا "جمعة" مسرعاً، آثار في هبوطه الراكض زوبعة من الغبار... سمعت صوت تهشم الأغصان المطروحة على الأرض**"[2].

(نموذج **3**)

"**بل إنه قال مخاطباً "زيدان" ذات مساء أمام الخيمة قرب دائرة الأحجار، بأن من يخاف الضياع ومعه بندقيته المحشوة بالرصاص، هو شخص جبان بلا شك، حتى لو كان في أعماق الصحراء**"[3].

(نموذج **4**)

"**جمعة" كان بارعاً جداً في إصابة الهدف**"[1].

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،193

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،194.

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،196.

إننا نلاحظ من خلال النموذج الأول ترتيب "جمعة" الدائم، وحركته القيادية أمام باقي أفراد المجموعة، وهو ما يعني إننا أمام شخصية فاعلة قوية وقاسية، تثير في هبوطها على الأرض زوابع الغبار وتهشم الأغصان،(كما نرى الأمر نفسه من خلال باقي النماذج) ونؤكد بأننا لم نجد أمامنا حضورا لعمل "جمعة" أو تاريخه أو ماضيه. سنعتبر بعد كل ما ذكرنا العمل الإضافي لـ"جمعة" هو الجندية، ذلك أن فراغ شخصيته من أي شيء آخر يسهّل علينا اختيار- الجندية- هذا العمل له. كما أنه يمكّننا من دراسة شخصيته مثل باقي الشخصيات الأخرى.

2-4-7 جدولة البيانات:

قمنا من خلال كل ما سبق بعمل جدولة لمجموعة من المحاور التي من خلالها كأسئلة نستطيع أن نبصر قدر التباين بين تلك الشخصيات من حيث أعمالها وفي نفس الوقت بقدر ما وُجد من ثقافة هذا العمل ضمن أبعادها وحدودها.

جدول (1-1) يبين التباين بين الشخصيات من حيث العمل

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،228.

	المتكلم	بشير	زيدان	جمعة
العمل الرسمي	التدريس في الجامعة	التدريس	التدريس	التدريس
العمل غير الرسمي	ميكانيكي سيارات	بائع وقود	فلاح	الجندية (جندي)
حضور العمل الرسمي في السطح أو العمق	حاضر بشكل سطحي	غائب	غائب	غائب
حضور العمل الإضافي في السطح أو العمق	حاضر ضمن الرؤية العميقة للشخصية كأداة للرؤية وللتعبير وباقي طرائق التعبير	لا يوجد، ذلك أن ما يوجد في العمق هو هاجس الشيخ والخطيئة، بينما يتواجد كطاقة دافعة للضيق في السطح العلوي للشخصية.	حاضر ضمن نسق كامل من الأشياء منتظم ضمن الرؤية الكلية للأرض كموطن للجماعة. ولكن غير بائن لطرائق التعبير.	حاضر ضمن البعد الكلي العميق ومندس داخل الرصيد الكلي للشخصية بالفطرة.
الموقف من العمل الرسمي	حاضر بشكل مضطرب غير واضح	غائب	غائب	غائب
الموقف من العمل الإضافي	يمارس دون مشاعر بآلية	يمارسه بضيق متوسط	يمارسه بوله ضمن ولهه بكل ثوابته	يمارسه بالفطرة
طريقة إتقان العمل	تعلمه من الوالد	تعلمه من الوالد	تعلمه من الوالد	بالفطرة دون تعليم
طريقة التوجه الحقيقي للممارسة	توجيه من "بتول" خطيبته بعد موت الأب	تصرف فردي بعد موت الأب	ممارسة بالفطرة	ممارسة بالفطرة
زمن بدء ممارسة العمل	منذ سنوات	منذ سنتين بعد موت الأب	غير محدد منذ الطفولة	الآن

8-4-2 خلاصة عن ثقافة المهنة ورؤية الشخصيات العميقة:

بعد كل ما ذكرنا عن عمل الشخصيات وظهوره على مستويات الوعي العميق والسطحي لها وطريقة تعلمه والبدء في ممارسته، ندرك نقطتين أساسيتين.

1) الاختلاف والتباين بين الأعمال الممارسة وبين طبيعة علاقة الشخصيات بأعمالها، وانبناءات تلك الأعمال كرؤى داخل ذواتها، كذلك الاختلاف في المشاعر تجاه تلك الأعمال، كما تابعنا التباين بين تلك الأعمال في نوعيتها، وفي طرائق تعلمها، وفي أزمنة بدء الممارسة الحقيقية لها، كما رأينا وتابعنا من خلال مناقشة

الشخصيات كل على حدة أو من خلال الجدول الذي حاولنا فيه رصد ما سبقت الإشارة إليه من تباين.

2) النقطة الثانية التي تتجلى أمامنا هي كم ما كُتب عن كل شخصية، وقدر ما نُوقشت، ذلك أننا وكما نرى من طبيعة المناقشة والجدول ندرك أننا أمام ثراء وتكامل في إنبناء تلك الشخصيات وفي ظهورها، وأننا أمام تعدد في الطرح وتوظيف مستمر لكل المساحات النصية.

2-5 تباين الرؤية من خلال تباين الموضوعات والاهتمامات بين الشخصيات:

2-5-1 مدخل

يلاحظ أي مدقق في رواية التابوت قدر التباين الذي تكوّن بين الصور التي حضرت مع كل شخصية، التي سنمر عليها هنا مروراً سريعاً، فالمتكلم – كنتيجة لسلم القيم لديه وطبيعة القلق الذي ينتابه– نجد معه لغة القلق ولغة الضيق لكل ما يحصل، كما نجد معه حالة من التشخيص والوصف للأشياء أحياناً مع روحانية شبه وجودية بينما نجد مع (بشير) لغة التطيُّر التي تعكس غالباً المكون اللاهوتي أكثر من عكسها– كما سبق مع المتكلم – للمكون النفسي. ما نقصده هنا هو البعد اللاهوتي المحرف من خلال شخصية تأسست أمامنا قيمها التي تؤمن بها عبر جذرها الذي سبق أن ناقشناه كذلك لغة الجسد، و الانتباه المستمر للخشونة والنعومة وللمكونات الجسدية للكائنات، بينما نجد مع (زيدان) الصور الجمالية الرائعة التي تعكس النفسية المستقرة كما في (عين الشرشارة) وكذلك ثباته واستقراره الداخلي أينما ذهب، إننا مع (زيدان) نجد لغة أقرب للجمال بالمفهوم الرومانسي، تعكس وبعمق طبيعته الخاصة وتربيته الدينية، كما نجد (جمعة) يحضر أمامنا من خلال وعي الآخرين عبر صور تعكس خلخلته للفضاء المكاني المحيط به، إن كل تلك الصور والألفاظ المستخدمة فيها تعكس وعياً فنياً لدى الكاتب.

2-5-2 شخصية المتكلم

نتيجة للخلخلة الحاصلة ضمن نسق شخصية المتكلم في تحوله من القرية للمدينة، ومن ليبيا السبعينات لليبيا التسعينات و الحصار، فإننا مع المتكلم نتابع الشخصية التي من الممكن أن نسميها بالشخصية الوجودية حيث انتباهها دائما للواهي والمتناهي في الصغر كما تتميز بالروح التأملية للموت والحياة وبالقلق وحِدة الشعور بالألم.

أولاً: الانتباه للواهي في الصغر

لنتابع هنا صورة الذبابة عند موت الأم وكيف تمّ رسمها لتعبر عن هذا النوع من التفكير والقلق ولتمثل الفاعل الذي يمكن عن طريقه الانتقام الصامت من الموت أو إظهار شحنة الانفعال بعد حادثة موت الأم، سنلحظ كيف يتم الانتباه في البداية للأم لحظة الموت وصورتها، ثم ننتقل لصورة غاية في الشناعة لتلك الذبابة وتكون هي محط أنظار الشخصية للانتقام :

"**من ناحيتي حاولت ذهنيا ألا أحزن ظاهريا كثيرا. انزويت في الركن. ابتعدت عن خط نظر عينيها الميتتين وشرعت في البكاء. قبل ذلك كنت واقفا أتابع كفاحها وهي تتقلص وتلفظ السائل المليء بالرغوة البيضاء الشبيهة برغوة صابون حلاقتي، ولم يخطر لي في صدمتي وذهولي أن أركض وأنادي الطبيب من الحجرة الأخرى. كانت تتمرغ على الفراش. عيناها تشخصان، ثم تكتسيان بالبياض ثم تغلقان للحظة، ثم تنفتحان على زرقة لامعة مموهة بسواد، وفمها يشخر ويلفظ تلك السوائل. كان أزيز الذبابة عاليا يخرق أذني مثل مسمار متوهج. تركتها تتلوى وذهبت إلى الذبابة. كانت تمشي على سطح الزجاج صاعدة على فوق. وقفت وارتعش جناحها فوق مؤخرتها المملوءة بالسوائل والدم والأزيز. بضربة واحدة من كفي سحقتها. تفتت جسمها في لطخ صغيرة، وسال دمها ومحتويات بطنها على السطح الأملس. حين عدت إلى سرير أمي ألفيتها خامدة.**[1]

نلحظ من خلال المقطع السابق كيف تمّ رسم صورة الأم التي تتألم وتتلوى في صمت على فراش الموت، وهنا (الراوي/الشخصية) بدل أن يتورط أمامنا في حديث مباشر عن قيمة الألم والحزن التي يعانيها، ينطلق ليفرغ أمامنا (كمروي لهم) شحنة الحزن تلك في الذبابة التي تمّ تصويرها تصويراً يعكس حدة ألم الشخصية ورغبتها في الانتقام منها(**وارتعش جناحها فوق مؤخرتها المملوءة بالسوائل والدم والأزيز)** وهذا مايخلق المبرر المنطقي لأي فعل بعدها.

ثانياً : التعبير المستمر عن القلق والألم والضيق:

لنلاحظ إننا في رواية التابوت ومنذ اللحظة الأولى نوضع أمام قلق الشخصية وألمها، بينما عندما نكون مع (زيدان) نكون عادة مع عالم آخر، عالم يصور بطريقة أقرب للملائكية الكون

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،52

والحياة، بينما مع بشير نجد الانتباه الشبقي للخشونة والنعومة، كما نجد الرؤية اللاهوتية المتطيرة التي تنطلق من بعد أسطوري .

لنتابع هنا المتكلم وحِدة ما يعانيه من ألم يرسمه أمامنا بطريقة غير مباشرة:

"**سالت أنهار اللهب مع تمركز قرص الشمس اللامع فوقنا تماما، وانتفخ المكان المتألق بالحرارة بهدير مخنوق للطائرات. اختفى اللغط الذي كنت أسمعه حولي من طوابير الجنود، والحركة المبعثرة بدت أكثر صمتا وركودا**"[1].

ثالثاً: التأمل في مفاهيم الموت و الحياة والمطر والجفاف

تعد شخصية رواية التابوت(المتكلم) شخصية من النوع المتأمل في الكون وفي الحياة وفي الموت وقد استطاع الراوي عبر التواجد في مكان مرتفع (الجبل) الانطلاق لطرح رؤيته في الحياة والموت، من خلال الانتقال لليلة خاصة في أحد عمارات سيول الكورية لنتابع هنا بدايات المشهد في المقطع الأول

"**كان المشهد من فوق غريبا حائرا. داهمني إحساس بانقطاع الخيط الموصل بيني وبين أحكامي السابقة على الأشياء. من فوق تظهر تلاحقات والأشياء وتدافعها في مساحة الواقع بمظهر آخر. الحياة تحتي في الوادي مستمرة في جريانها ولكنها غريبة. والحياة فوقي في السماء مختلفة موغلة في منحى ذلك اليقين بالوجود. تذكرت رحلتي إلى كوريا**"[2].

إننا كما رأينا أمام تحديد الموضع المكاني لبداية التأمل ثم ننتقل فيما بعد لموضع آخر علوي أيضا ولكن في كوريا هذه المرة

"**خلف زجاج بيتي المعلق في الطابق السادس بكوريا جلست ذات يوم بعد منتصف الليل أتأمل في صمت. كان رفقائي في البعثة نائمين والظلام كثيفا والمطر يهطل والجو تشويه مسحة جنائزية شاحبة**"[3].

ثم هنا نبدأ في الدخول لتلك الذات ومتابعة ما تنوء به من أثقال داخلية ومن ألم عميق وما تهجس به في تلك الوحدة وذلك الموضع الذي تمّ إنتقاءه بعناية خاصة

"**...ولا أدري لماذا ثارت في نفسي الذكريات والأحلام، وتقلبت أمامي صور الموت ورسوم الحياة في هذه الليلة الخانقة الماطرة على نحو حفر في نفسي أخدودا غائرا من اليأس والغربة**

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،30.

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،167.

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،167.

والحزن معا. اختلطت الأمور في رأسي واكتنفتني حيرة مبهمة. شعرت يومها كأنني أصطرع مع لجة عاتية متضاربة الأنواء والأفكار. تهت كملاح فقد اتجاهه وانطفأ مصباحه، وانكسر مجدافه، ولم يعد يدري أي الإتجاهات يسلك؟.

ما أصعب الحكم وتحديد الهدف. هدف الحياة ولغزها وسرها. أين المدى وأين الرسو؟. الصمت شديد وثقيل والظلمة تلتهم كل شيء. الريح ماتت والحر خانق. والسماء قبة سوداء مضروبة حول الأرض. كانت بلا نجوم وبلا قمر، والمطر يهطل في هول منذ ثلاثة أيام دون انقطاع"[1].

وبعد أن يناقش قضية موت العجوز الكوري (كيم) التي حكاها أمامنا، ينطلق من الأمر كفاعل ليناقش الذكريات القديمة عن المطر في الماضي، وبين المطر هنا والمطر في ماضي القرية، وبين الموت هنا والحياة في الماضي تمضي تلك الذات المتأملة في رحلة تأملية تعد من أحد مصادر القوة في هذه الرواية.

في وقفتي خلف شرفتي المغسولة بماء المطر والليل، سألت نفسي عما إذا كان العجوز "كيم" قد سأل نفسه عن هاجس الموت وهو يغادر فراشه هذا اليوم.!

السماء تمطر بجنون أليم. ملايين من حبات الماء كانت تنزل عبر الظلام منذ أيام لتجلد الطرقات والمباني النائمة والأشجار في هدوء ملعون. الحياة تزحف على صدر الكون الكبير مثل أفعى عملاقة. من أين يأتي المطر؟. لم أكن أفهم لماذا كانت تمطر هكذا في الصيف. في ذاكرتي أن المطر هو ابن الشتاء ولا يولد إلا في جلبابه. ولكن الفصول تتشابه كما تتشابه الأيام والسنون.

في ذكريات قريتي منذ زمن بعيد. عندما كنا أطفالا كنا نرقب بلهفة غامرة لحظات هطول المطر. عندما كانت تهب نسائم الخريف الرطبة، وتوغل الآفاق في الشحوب والرمادية وتكتسي السماء بالسحب الغامقة الثقيلة الحبلى بالماء وتبدأ دره على الأرض. كنا نركض وسط رائحة التراب المبلل، ونهتف في قداسة عميقة ..يا مطر صبي صبي.. كانت قلوبنا الصغيرة ترتعش رهبة وبهجة لمرأى موكب الغيث المقدس وهو يهبط إلى الأرض.."[2]

هنا نعود للطفولة قبل الموت الذي ضرب الأب والأم الذي عبَّر عنه بشكل رمزي العجوز الكوري كيم الذي كان قد مات ذلك اليوم، إن اختيار كوريا كفضاء مكاني لهذه الرؤية اختيار

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،167-168

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،169-170

خاص حيث تعيش هذه البلد عجلة تطور علمي وتكنولوجي هائل، يقابله موت الإنسان ونهايته وانعدام روابطه مع غيره.

رابعاً: الانتباه للجسد وللداخل

وهو ما لن نجده لدى باقي شخصيات الرواية المركزية حيث هنا نجدنا باستمرار مع الشخصية المركزية ندخل لعمقه نتابع ما يحدث داخله ويصبح هذا الفضاء(الداخلي) أحد الفضاءات الهامة في الرواية .

لنتابع هنا كيف ينتقل بنا من القلق الذي يعيشه لحظة التوجه للمهمة، إلى الأعماق ليتحول الداخل تعبيراً عن الخارج

"**رأسي يمور. تأتيه الأصوات المخلوطة بحمَّى النهار فائرة تتغلغل في تجاويفه، ثم تتمدد وتنفلق في ضراوة كأنها أشياء ثقيلة تتفجر داخله**"[1].

ثم بنفس النمط نجد هنا صورة للنوم في الليلة السابقة للسفر و كيف يتم الانتقال للداخل

"**نِمت ومقلتاي تدوران في فراغ جمجمتي ككرتين صغيرتين مغموستين في الزيت الدافئ، تبحثان في إغفاءتهما عن العالم المطمئن الرتيب**"[2]

ثم هنا أيضا كيف يتحول النوم وحضور الحواس ومن أهمها حاسة اللمس، لأداة من أدوات التعبير عن الحالة التي تعيشها الذات ومجال للدخول للداخل ومحاولة التعبير عنه.

"**استيقظت. أفقت محزونا منهكا. شعرت بخشونة الجدار الخشن المحبب في ظهري. لا شك أن حبيبات الطلاء الصلبة تركت حفرا صغيرة بحجمها وشكلها الهرمي في صفحة ظهري كله. أبعدت ظهري عن الحائط. شعرت بالحبيبات تنسل خارجة من جلدي في نعومة. رطوبة ضباب الصيف جعلت جلدي لينا، وشعري رطبا معجونا في كتل مبللة لاصقة**"[3].

وهنا يتمِّ استخدام حادث السيارة الذي وقع للمتكلم ويتم رسم صورة غاية في التعبير عن الاهتمام بالداخل وبالجسد، لنتابع هنا صورة عملية فتح اللحم وإغلاقه وكيف تتم على مستوى اللمس

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،13

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،14

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،15

"مكثت أياما في المشفى قبل أن يغرز الطبيب مشرطه في عضلة فخذي، ويشقها إلى كتلتين طريتين من اللحم، ويضع قطعا متحركة من الحديد في عمق فخدي، ويثبتها بالمسامير الملولبة. ثم يرجع اللحم الطري كما كان، ويخيطه بخيط من النايلون الأسود

....

كنت أحيانا أتصور قضبان البلاتين المزروعة داخلي كأجساد الموتى وهي ممددة في تجاويف عضلاتي. ممدودة في الظلام اللحمي تماما كالتوابيت[1].

وهنا أيضا يتِم التعبير عن الداخل الأكثر عمقا من خلال هواجس وتصور حركة الدواء، إنّ هذه مجرد أمثلة عن حركة الشخصية وانتباهاتها التي كان(الراوي/الشخصية) منتبها لها وبقوة.

"وأتخيل العصارات الحمراء والصفراء التي تركها ذوبان حبات الدواء داخل معدتي، وأحاول أن أحس بالألم الذي تركته الثقوب في لحمة عجيزتي"[2]

2-5-2 زيدان والموضوعات التي تتحرك ضمنها رؤيته

تمثل شخصية زيدان شخصية الشاب الملتزم دينيا وخلقيا، ولقد استطاع الراوي من خلال الانتباه لمكونه هذا من رسمه في صورة اقرب للملائكية عبر طبيعة منطقته (عين الشرشارة) في الشمال الليبي وهي من المناطق التي تتميز بالخضرة والجمال الطبيعي، فزيدان وقد ولد في هذه الطبيعة كان واعيا لها ومنفعلا معها ومتحركا فيها معبراً عبر ذلك كله عن توازنه كذات حقيقية ضمن ذلك الفضاء، هذا التوازن الذي ليس إلا تعبيرا عن توازنه الشخصي، فلن نرى هنا مع زيدان تلك الأفكار السوداوية، أو روح القلق التي رأيناها مع المتكلم.

أولاً : حضور عوالم الطبيعة والانتباه المستمر لها من زيدان:

كان زيدان باستمرار مشدودا للفضاء الطبيعي الذي يعيش فيه ويصبح بذلك ضمن ذلك الفضاء ونتيجة لهذا الوعي الخاص رسم مختلف:

"وقف "زيدان" يخوض في الطين. كان واقفا في مجرى الماء. نظر إلى سرب كبير من عصافير المساء وهي تهبط وسط الحقل. ألقت الطيور المسائية حزمة من الألحان قبل أن تختفي في الزرع. أصوات كثيرة تسبح في الأفق على ألوان الأصيل، ومسحات الشمس التي شرعت تهبط ناثرة على السهول والهضاب غلالات باهتة من لون البرتقال والليمون. استل قدميه الغائبتين في الماء من سطح الوحل اللزج. الماء جعَّد جلد رجليه. رفع مسحاته فوق

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،17-18

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص، 18

رأسه. ضرب الأرض ضربتين. غيَّر مجرى الماء. ترقرق الماء المشبع بالروث والقش حول ساقيه الأسمرين. شعر ببعض أعواد القش المندفعة مع التيار تنقره. سرت في جسمه قشعريرة جلبت إليه فرحا طفوليا"[1].

إننا كما نرى أمام لون آخر من الموصوفات ونمط آخر من أنماط الرؤية للكون والأشياء التي يعج بها.

ثانياً: زيدان ومفهومه للشباب وللحياة

انطلاقا من طبيعته الملتزمة، فإن رؤية (زيدان) للشباب وللجيل تنطلق من هذا، وهو بذلك يختلف عن غيره من الشخصيات فهنا ينتبه (زيدان) للمكون المائع الموجود في بعض شباب العاصمة عبر وصف الراوي المتماهي معه لثياب الشباب الذين شتموه:

"...**كانوا أربعة شبان يرتدون ثيابا فاجرة، وأحدهم حلق رأسه بحيث بقي منه ذيل طويل معقوص بخيط. مرت سيارات كثيرة**"[2]

إن الانتباه لهذا اللباس وهذه التشكيل لم يتم إلا من زيدان.

ثالثاً: البعد التاريخي للجهاد وللقيم الدينية كمنطلق أول

ينطلق (زيدان) من محبته لأرضه ووطنه وهو –انطلاقا من ذلك- يتفكر باستمرار في عوالم المجاهدين ويفكر في زيارة مقبرة الهاني التي تحوي بعض من شهداء ليبيا في حربها مع المغتصب الإيطالي :

" **الشبان شتموه ومضوا، ولم يبد "زيدان" اهتماما. كان غارقا في أجواء طرابلس، وفي البحر الذي يتهادى أمامه. عشرات السفن وقفت عند المد الأزرق البعيد في صف مقوس طويل. نظر إلى خط السفائن العائمة. جاءته الصورة مهتزة. وسمع وشوشة البحر.**

فوق لجج هذا البحر جاءت السفن الإيطالية محملة بالجنود وأشباح الحرب.

(....)زحفت البوارج من الشاطئ وسكبت المزيد من جرع النار.

دمرت تخوم طرابلس(....) وسقط المئات من القتلى. نزل الجنود المجهولون يحملون بنادق طويلة. خاضوا في الماء ثم ارتقوا بأحذيتهم الحديدية الرمال. تدافعوا في أرتال كأرتال العقارب"[3]

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،143-144

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،154-155

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،155-156

لننظر هنا إلى صورة المجاهدين التي تمّ رسمها من خلال وعي زيدان، وكيف تمّ رسمها ونقارنها بالصورة السابقة والتالية للإيطاليين الغزاة

"**في الليل تجمع المجاهدون. أكلوا تمر الخريف. وأحصوا الذخيرة ثم أوقدوا نار الخبز. في الفجر تقاسموا كسر الخبز، وملأوا قرب الماء، وعلقوها في أحزمة ربطوها حول رقابهم وساروا في ركب على خشوع صلاة الفجر وضوء النجوم والهلال الوليد حتى أشرفوا على المدينة. لاحت لهم معسكرات العدو تومض بأضواء المصابيح الكاشفة.**

صدموا الطليان في الهاني. انطلقت كبب النار من المدافع الإيطالية والرشاشات في لطخ شيطانية"[1].

إن الراوي المندمج مع ذات زيدان وبعد أن يصور لنا حميمية المجاهدين واقتسامهم لكسر الخبز عند الفجر يصور لنا شيطانية الرصاص والمدافع الإيطالية.

وأخيرا هنا تصبح للأرض قيمة الوجود ذاته، حيث الراوي هنا يعبر لنا عن رؤيتة للأرض ومفهومه لها:

"**كان "زيدان" موقنا في أعماق نفسه أن لا شيء في الوجود يساوي تفاهة الإنسان إذا بقى شريدا من غير أرض. الأرض هي الإنسان. هي ذلك الشيء الثمين الساكن في جواهر نفوسنا يطلق فينا فيض الحياة نفسها. فيض الحياة يحركه توهج الجمر في أعماقنا عندما نحس بأن هناك قضية تهدد وجودنا واقتلاعنا من الأرض ورمينا بعيدا في متاهة العدم**"[2].

رابعاً/ زيدان مفكراً

بقدر ما رأينا من طاقة تأمل لدى المتكلم، سنجد هنا عند زيدان الحكمة، أو نتاج التأمل، حيث من الحين للآخر يتكلم بمنطق خاص يعبر عن وعي عميق بالأشياء والكون وعن رؤية كلية للحياة، وهنا ينظر زيدان نظرة كلية لمفهوم الجهاد والأرض وهو يتحدث عن المجاهد:

"**نظر ناحيتي. رأيت وجهه الأسمر على شعاع النار جامدا. أكمل باللهجة نفسها:**

– عندما زحف "عبد العاطي الجرم" بجسده المقطع المغمور بالدم، ويجرجر نصفه فقط ليسد الثغرة في الجدار أمام مدافع الطليان وهو يقول " احتموا بي .. ما لكم حاجة بي .." لم يكن أبدا يتكلم من داخل جدران سجنه الجسدي. لقد كان إنسانا حقيقيا[3]" .

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،156

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،151

[3] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،160

وهنا زيدان وهو يتحدث في عمق عن رؤيته لطاقات الإنسان الكامنة داخله

" **قال "زيدان "**:

– في أعماق الإنسان تنام بذرة مخيفة إذا نبتت صدعت أركان جسده، وظهر بركان راعب من الحاكمية والقوة. وربما للسبب ذاته كان محل الاختيار والتعيين الإلهي ليكون خليفة الإله دون غيره من الكائنات. وهذا هو سر عمق الإديان. وهذا هو السر وراء الرجال العظام. وهذه البذرة هي منحة إلهية، وهي مفتاح السر الرهيب الذي إذا فتحت به مغاليق نفوسنا امتلكنا ناصية من نواصي القدر"[1].

أي إننا هنا مع زيدان كما نرى مع رؤية مختلفة بالكامل عن شخصية المتكلم وهو ما تختلف عن رؤية بشير ايضاً.

2-5-3 شخصية بشير والرؤى الخفية

يمتلك بشير رؤية مختلفة وانتباها لأشياء أخرى غير التي رأيناها مع رفيقه، فهنا بشير بين حِدة فعل الجسد عليه وبين الحضور الغامض لشخصية الشيخ الأسطوري داخله، أي بين فتنة الحواس وفتنة الوعي اللاهوتي الغامض بحضور الشيخ الذي تربى عليه في قريته.

أولاً/ بشير وفتنة الجسد

باستمرار يتحرك بشير أمامنا تحت تأثير طاقته ورغباته الجسدية، فهو في منطقة الضريح باستمرار يطارد الفتيات.

وبين الجسد وبين قصة الشيخ الأسمر وتحذيرات أمه يعيش بشير فتنة خاصة مختلفة عن رفاقه :

"أمه قالت له وهي تسكب له الشاي الأسود:

– إنني أخشى عليك لعنة الشيخ يا ولدي ..

ذلك اليوم ظل كوب الشاي ممتلئا يتصاعد منه الدخان ..

أحس يومها بنظرة أمه المتجعدة تفقأ عينه مثل مسمار حاد" .

الأشياء المتقاتلة داخله تتعاقب النصر والهزيمة، وتتركه مثل رائحة الكيروسين معلقة في خفاء. تدفعها تيارات الهواء إلى حيث لا شيء. ولكن تلك الحاجة التي تنهش تلافيف باطنه

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،161

تدفعه دفعا إلى القفز في الزحام، والعودة به إلى عوالم نفسه. شيئان متضادان يتناوبان شده إلى حيث يتحسس الخيط ليتبعه ويسير بعدها مغمض العينين لا يرى مواطئ أقدامه"[1].

ثانياً/ بشير والمكون اللاهوتي

1) الصحراء موطن للجن و الشياطين :

"**ظل "بشير" يحدق إلى الصحراء التي لا تنتهي.!**

الصحراء هي موطن الشياطين والجن."

بشير منطلقا من تكوينه القديم وأفكار القوم عن طرد الجن للصحراء يرى في الصحراء موضعا للشياطين، هذه الرؤية لم تكون مجرد افكار معلنة بشكل مباشر وإنما تتقوع في كافة انساق رؤيته التي تبرز عبر كلماته كما رأينا في المقطع السابق.

2) الاعتقاد في ظهور الشيخ لمن يرتكبون الخطيئة كمقدمة للعنة قادمة:

انطلاقا من المكوّن اللاهوتي الأسطوري الذي تكوّن لدى بشير وأهل منطقته فإنه باستمرار تحت وطأة فكرة حضور الشيخ ولعنته عليه. بحيث تصبح هذه الفكرة كالوسواس القهري أو كاللعنة الخفية التي يظل باستمرار يعيش تحت تأثيرها:

"– **حاولت مرات عديدة، ولكن محاولاتي كانت كلها كانت تبوء بالفشل. مرة واحدة فقط .. في العاصمة كادت إحدى محاولاتي أن تمكنني من وطء فتاة سمينة عرفتها في زحام الجمعة.**

انتبه "جمعة"، وتوقفت يداه عن العبث بالرصاص.

– العاصمة ؟.

اغتم مُحيًّا "بشير" رغم لطخة ضوء الشمس التي هبطت إلى وجهه وصدره. حسبتُ أنه سيتوقف عن الحديث ولكنه استمر يتكلم. أخذت نبرته دفقا جديدا خافتا"[2].

إننا كما نرى أمام بشير وتكوينه الداخلي حيث يؤمن بأسطورة لعنة الصحراء وأسطورة لعنة الشيخ ويتحرك تحت وطأة الرغبات الجسدية لديه. مكون آخر هام من مكونات بشير هو ما سنراه من حساسية متميزة للملموسات.

ثالثاً: بشير وحِدة الإحساس عبر الحواس

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،210

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،199

1) حاسة اللمس كتعبير عن المكبوتات من الحواس، لنتابع هنا ظهور إحساس خاص لدى بشير بالملمس يعبر عما اندس في أعماقه من شبق

"قالت متصنعة الغواية:

- **هذا رقم هاتفي الجوال.**

أخذ "بشير" الورقة. كان ملمسها ناعما، والتقط أنفه عطرا أنثويا، وسرت في نصفه الأسفل رعدة لذيذة دبت فيه مثل غرزات الشوك الناعم. أدخل يده بالورقة في جيبه ليتركها مع أوراق النقود. تحسست يده الغائبة في جيبه الفرق بين ملمس الورقة وملمس النقود المغطاة بطبقة خشنة من الزيت والدقيق"[1].

2) الحواس مدخلاً للقلق والألم

هنا تتحول الحواس ضمن الاشتغال السردي مادةً تعبر عن قلق الشخصية وألمه، لنتابع هنا استخدام حاسة الشم والسمع لدى بشير

"يرجع "بشير" إلى بيته يقود سيارته ذات الصندوق والخزان الفائحة منه رائحة الكيروسين. يقود سيارته، وأصوات انخلاعات بعض أجزائها يطرقع تحته وعلى جانبيه"[2].

إن الحواس كما نرى تأتي لتعبر عن ألم الشخصية وعن إرهاقها وعن رغبتها في التخلص من كل واقعها. وتعبر عن رؤية القلق رؤية الإرهاق الجسدي وليس الوجودي التي رأيناها مع المتكلم وكذلك لا تعبر عن الراحة والطمأنينة التي عبرت عنها كل ما يخص زيدان. أخيرا بخصوص جمعة وباعتبار انه لم تكن هناك رؤية مباشرة خاصة به، فإننا هنا لن يكون لنا اشتغال عليه.

2-5-4 خلاصة لموضوع تباين اُهتمامات وقيم شخصيات رواية التابوت

لاحظنا من خلال الحديث المستفيض فيما مضى عن كل شخصية من شخصيات رواية التابوت كيف تميز كل منها باهتمامات خاصة بحيث جعل هذا الفصل بين الشخصيات ما يمكن تسميته بتعدد الرؤى على المستوى الظاهر إذ كان لدينا المتكلم الذي كان مميزا ببعده الأقرب للوجودي المتألم الشاعر باستمرار بوطأة الواقع بينما كان هناك زيدان المتدين المقبل على الحياة بروح طلقة وبشير الشهواني المسكون بأفكار أجداده عن الشيخ وعن اسطاطيره وجمعة الذي كان أداة الراوي وخلفه الروائي للتعبير عن كراهيته لكل المنظومة العسكرية خاصة تلك التي كانت تمارس القتل والقمع إذ تظهر قضية قتل الناقة التي كانت ترميزا علنيا لقصة حرب تشاد قدر تباين

---

[1] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،222

[2] عبدالله الغزال/رواية التابوت/ص،205

الشخصيات فالليبي الأصيل الذي يمثله زيدان والمتكلم كان يرفض ما حدث فيها من أهوال وقتل بينما كان القاتل جمعة مهووسا بالقتل.الراوي بهذا الشكل أضاف محورا أخر للتباين في الرؤية بين الشخصيات في هذه الرواية.

6-2 خلاصة حول الرؤية في رواية التابوت

حاولنا كما أسلفنا في بداية الدراسة مقاربة تقنية الرؤية السردية في خطاب رواية التابوت من عدة مستويات فطرحنا في البداية التباين بين الشخصيات ذاتها عبر التسميات والمهن التي تمتهنها، وهذا نمط طبيعي من التباين بين الشخصيات نجده في عديد الروايات، ولكن ما كان مميزا هو قدرة الراوي على الاستفادة من تلك التباينات وهو يرسم بشكل غير مباشر (ودون الوقوع في مطب الراوي العليم) تلك التباينات في الرؤى العميقة للشخصيات تضافر مع هذه التقنية دور الاشتغال على الصيغة السردية في خلق التباين في الرؤى إذ نجد مع كل شخصية صيغته المناسبة لها فكان يستخدم مع المتكلم بضمير المتكلم أو ما تعرفه السرديات بصيغة المعروض الذاتي مختلفا عن باقي الشخصيات وفي الوقت ذاته أستطاع أن يقدم بشكل غير مباشر رؤيته للعالم ذلك إنه على الرغم من ذاتية الصيغة المستخدمة إلا أنه كان يخرج خارج الشخصية ويرسم رؤيته للأشياء وهذا مايبديه لنا خارجا. وعلى العكس من ذلك كان يتصرف مع شخصيتي: زيدان وجمعة اللتان تميزتا بحضور ضمير الغائب أو ما يعرف بصيغة الخطاب المسرود وكان الراوي يدخل لهما بشكل غير مباشر ليعبر من خلال ضمير الغائب عن الرؤى العميقة وهو ما تسميه مدرسة النقد الفني بالمونولوج المروي وهذا البعد الذي تمّ إظهاره ليس متشابها وغنما اظهر لكل منهما طبيعة خاصة. الشخصية الرابعة كانت شخصية جمعة التي كانت تحضر بشكل غير مباشر مؤطرة برؤى الشخصيات وعلى الرغم من عدم ظهورها بشكل مباشر إلا أنها كانت تشكل مع الشخصيات الثلاث سابقة الذكر الضلع الرابع لمربع الرؤية.

ما جعل هذه الرواية مميزة باشتغال رؤية خاص إضافة لما سبق هو ذلك التباين في الاهتمامات بين هذه الشخصيات الرئيسية، حيث تمكن الراوي عبر رصد اهتمامات مختلفة بين الشخصيات من تبيان قدر ذلك التباين في الرؤى ساعده على ذلك تلك اللغة المميزة والصور الخاصة التي كانت تصاحب كل شخصية والتي كانت تعبر بشكل دقيق وخفي عن الإبعاد الخفية للشخصية كما كان للصراع بينها حول القتل وهو صراع يرمز لحرب تشاد في الجنوب ما يحقق إبرازا اكبر لها إذ كما يقال في تراثنا بضدها تعرف الأشياء.

القسم الثاني

سرديات الحكاية والرواية الليبية

تمهيد نظري حول سرديات الحكاية

الفصل الثالث

جماليات بناء الحكاية

سرة الكون لمحمد الأصفر أنموذجا

الفصل الرابع

جماليات البناء الحكائي والنصي في رواية عرس الجمل

لمحمد عقيلة العمامي

مدخل نظري عن سرديات الحكاية

يتشابه المستوى العميق في السيميائيات السردية ومستوى الحكاية في السرديات بأنهما المستويان الأكثر تجريدا على الرغم من انه ضمن سرديات الحكاية التي نعتقد أننا نؤسس لها تغيب أي تنظيرات سابقة توضح مدى وحدود ما يجب ان نشتغل عليه.كما أننا عندما نأخذ مكونات مستوى الحكاية لدى السرديات ونضعه في السيميائيات السردية، فإننا سنجد أنها تشتغل ضمن مستوى التخطيب حيث يتم لإبراز الممثلين(الشخصيات بمفهوم السرديات) والتزمين (خلق زمن خطاب بمفهوم السرديات) والتفضيء وهو يحدث على مستوى الخطاب لدى السيميائية.

وبالعودة لكافة الاشتغالات السيميائية التي قابلتنا وأنا أتحدث هنا عن الاشتغال وليس عن التنظير سنجد أن كل هذه الاشتغالات تتحقق على مستوى الخطاب ثم يحدث من الخطاب الانتقال للبحث عن البنية السردية ثم منها البحث عن المعادلة للعميقة التي تلخص الاشتغال من خلال نموذج رياضي، أو رؤية تجريدية.

أي إن المدخل الذي لا غنى عنه عند الاشتغال هو المادة السردية الخطابية في صورة وعي بمكونات مختلفة عن مكونات الخطاب، بحثا عن البنية السردية والبرنامج السردي.

هنا نحن سنسعى من خلال الانطلاق من مستوى الخطاب للبحث عن مكونات الحكاية وسيكون المحاور الرئيسي للفعل هنا هي الحدث، الشخصية، الزمان، المكان.

وسنحاول من خلال مفاهيم المربع السيميائي (التي سبق أن وظفناها ضمن مستوى النص في العلاقات التي تتحقق ضمن المناصات والميتانصية) سنسعى هنا من خلال مفهوم العلاقة ذلك للبحث عن البنى العميقة للحكاية سواء تلك التي تخص الشخصيات أو الأحداث أو الأزمنة أو الأمكنة.

سنحاول أن نشتغل داخل الخطاب بحثاً عن تلك الترسيمة الداخلية العميقة التي تأسست داخل الحكاية الأولى والمكونة من –حدث، شخصية، زمان، مكان – من خلال النسق الكتابي و من خلال حركة السرد التي اختارها الكاتب وأسس من خلالها عمله السردي، وسيكون عملنا غالباً منقسما لقسمين مهمين:

1) البحث عن المفاصل المهمة داخل النص السردي التي تشكل علامة دالة على نسق وطبيعة الترابطات والعلائق المتحققة داخل النص السردي مع كل مكون من تلك المكونات الأربعة السابقة الذكر وتلك المفاصل قد تكون في صورة مجموعة أحداث محددة أو رؤى حول

قضايا خلافية أو نوع من أنواع الحدث يتكرر بإيقاع محدد أو طريقة منتظمة أو غير ذلك من العلامات الدالة على النسق التركيبي لمكونات الحكاية الأولى للنص السردي .

2) : متابعة المفاصل سابقة الذكر في تتابعها والبحث عن البنية الداخلية لكل من مكونات الحكاية سابقة الذكر. ثم من خلال ذلك متابعة كل ما يأتي :

أ) بنية الحدث المتحقق وطبيعة تكوينه .

ب)نسق العلائق بين الشخصيات وطبيعة تكوينها ومدى حدود انفصالها واتصالها في تضادها وتعاضدها .

ج) علاقة الفضاء المكاني والزماني بالحدث والشخصيات، ودورهما في تأسيس بنية للحدث والشخصيات بل والبنية العميقة لتتالي ظهورهما على مسرح الخطاب السردي .

سنحاول في اشتغالنا على سرديات الحكاية أن نبحث عن تلك البنية العميقة السيميائية ومفاهيمها ولكن مع تطبيقها بين كل عنصر من عناصر الحكاية الأربعة وفي الوقت نفسه مع وضع هذه العناصر في مواجهة بعضها البعض للكشف عن الخفي من بنى النص التي نسميها هنا بنية ونحن نبحث عن جمالية بناءها وليس عن مضامين تركيبها أو دلالاتها إذ ذلك يخرج من صميم اشتغالنا الذي يتحرك من السرديات ولكن ضمن هاجس جمالي . كما أنه بالبحث ضمن نوع الرواية سنجد بعض الروايات فيها بنية داخلية للحدث مع وجود بنية شخصيات ثنائية نمطية فقط وهي بهذا تقترب من السير الشعبية، والبعض فيها بنية تاريخية فيهي تقترب من التاريخ والبعض الأخر نجد البنية من خلال الشخصيات المتقابلة والمتضادة والمتعددة كما والبعض الأخر من خلال تداخل أو ترابط الحدث مع المكان والزمان والشخصيات بشكل إيقاعي، و كل هذه الترابطات على مستوى القصة ستصبح مادة لفعل غير مباشر تمكن الكاتب وراويه من خلق المادة الخطابية وطرح البعد الدلالي والقيم الأيديولوجية عبر هذه اللعبة البنيوية.

الفصل الثالث

جماليات بناء حكاية الرواية

سرة الكون لمحمد الأصفر نموذجا[1]

3-1 مدخل

3-2 حكاية الرواية

3-3 رواية سرة الكون والتاريخ

3-3-1 التداخل في المرحلة الأولى من الرواية

3-3-2 التداخل في المرحلة الثانية من الرواية

3-3-3 التداخل في المرحلة الثالثة من الرواية

3-3-4 التداخل في المرحلة الرابعة من الرواية

3-3-5 خلاصة عن التاريخي وتقنيات استحضاره في الرواية

3-4 خلاصة عن التداخل بين السردي والروائي في الرواية

[1] محمد الأصفر/ سرة الكون/ مؤسسة الأنتشار العربي، بيروت- لبنان/ط.1/2006.م

3-1 مدخل

تتكون رواية (سرة الكون) عند النظر إليها من خلال مكوناتها النوعية من مجموعة من مكونات متنافرة وصعبة الاجتماع في نص واحد، ومع ذلك تمكن الراوي من خلال حالة البكاء المستمر، وألمه غير المنتهي من تصدير حالته الشخصية للمروي له، ومن ربط كل ذلك في بوتقة نصية، نقول عنها بصعوبة رواية، وذلك لانزياحها جنسيا ونوعياً، و إن كنّا نرى أن ذلك لا ينقص من جمالية بنائها شيئا. فقد اجتمعت في سرة **الكون/ الرواية،** وسرة **الكون/ الوطن،** تلك الذات المأزومة المشرفة على الهلاك، مع نزف مستمر، وتوظيف للعديد من المكونات، نجملها بسرعة كما يلي:

(1). الرواية التقليدية.
(2). السيرة (شبه) الذاتية.
(3). شعر النثر.
(4). المادة العلمية التاريخية.
(5). الخطاب الساخر.
(6). الخطاب الغرائبي.
(7). نصوص الكاتب السابقة (مقاطع من قصص وروايات).

كل تلك المادة المختلفة والمتباينة من حيث مستويات تحققها، تمّ تجميعها عبر ذات يتسم وعيها بعدة مستويات:

1- مستوى المتأمل فيه (الوطن(المكان)/ (الذات/ التاريخ).
2- مستوى الاشتغال :توظيف سرد أقرب ما يكون لسرد تيار الوعي، مع الاشتغال المستمر على فواعل خاصة كانت مرتكزات أولي، وتمتلك هي ذاتها بعدا رمزيا لكي تمارس الذات . ذات الراوي والروائي . نزفها في ذات الوقت، ورسمها لحالة الألم المستمر الذي تعيشه.

3-2 حكاية الرواية

تحكي رواية (سرة الكون) سيرة شبه ذاتية لكاتبها محمد الأصفر الذي ينطلق في سرده من منطقة شحات في الجبل الأخضر، حيث يقيم هو وأسرته في بيوت الشباب هناك، ويبدأ السرد من خلال لازمة يرددها الراوي منذ البداية:

"مصر أم الدنيا وأنا من الآخرة وليبيا يتيمة بائسة جذرها مدفونة تحت الرمال" [1].

ومن خلال هذه اللازمة ينطلق راوي الأصفر . أو هو ذاته . في أسطرة ليبيا سواء من خلال السرد، أو شعر النثر. ويعود بنا الراوي إلى شحات والفندق الذي يسكنه بعد أن يرسم صورة بانورامية ذات بعد تاريخي عن تاريخ قهر المصريين لأهل ليبيا، ومن الفندق . بيت شباب شحات . حيث يرسم الراوي طبيعة تعامل السكان المحليين مع السواح الأجانب، ويرسم عبر لغة متهكمة إحدى ليالي بيت الشباب، ثم ينقلنا لمصر ونتعرف على قصة الشغالة بهية وبنفس اللغة السابقة الساخرة يرسم لنا الراوي قصة بهية وولادتها وحكاية تعرف والدها البحار الليبي على أمها المصرية، وهو بذلك يضعنا في الماضي، ويضعنا في العلاقات الاجتماعية زمن السبعينات، حيث هناك انفتاح في العلاقات الليبية المصرية، وحركة زواج وغيرها بين أهل البلدين. نتابع بعد تعرّف والد بهية على أمها وزواجهما، كيف طلبت الطلاق بسرعة لمجرد تأخره زمن قليل وعادت لبلادها. وبذلك تربت أبنتها بهية فاقدة لوالدها وظل ذلك الوالد التائه بين الموانئ حائرا لا يعلم عن ابنته شيئا.

من بهية وقصتها إلى دراستها في الجامعة للآثار نجدنا في انتقال لليبيا بحثا عن نبتة السلفيوم، وبذلك نحن ننتقل من مصر إلى ليبيا، ومن التقرير العلمي المنقول عن الشخصية بهية، ننتقل إلى شحات ثم إلى طرابلس، حيث نجد قصة تعرف الراوي (الشخصية المركزية) على شاعرة يكنيها بمورينا، ويعيش حالة وفاق عجائبية دائمة مع أبيها المتوفي، ويحرك عبر السرد قصة فاعل عجائبي أخر هي ابنته الموهومة (مهجة) التي لا زالت في عالم الغيب. ويبدأ من خلال مورينا ووالدها وأمها وطرابلس بكل معالمها التاريخية والثقافية والسياسية في البكاء على الحاضر بلغة الشعر.

العلاقة بينه وبين (مورينته) تتوقف لعدة أسباب منها وجود دسائس من مجهولة تقوم بتخريب هذه العلاقة وينتقل بنا الراوي في لحظات توتره من الحاضر للماضي من خلال الحركة الحاصلة في الساحة وكذلك حواره مع مشرفة في القلعة التاريخية (السرايا الحمراء) ونجده يرسم أمامنا تاريخ حكام هذا المكان من القرمانليين، وقصة وصول أحمد باشا للحكم وصراعه مع الأمريكيين، وعند العودة للحاضر وعلى لسان مهجة ابنته نجد القصة الغرائبية لإعدام أحمد باشا في الساحة، ونتنقل من طرابلس إلى المغرب ومن الواقعي إلى الغرائبي مع حضور مستمر لقصيدة النثر. وأخيرا عندما يترك الراوي مورينا الشاعرة في طرابلس، ويعود لبنغازي، يكتشف ما فعله رجال

---

[1] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص،11

الأمن (أثناء بحثهم عنه) من عبث في شقته. ويبدو مع كل ذلك هوس هذا الراوي حد الجنون بالوطن، وخوفه عليه من احتواء الغرب له ومن أهله خاصة مع انفتاح البلد على الخصخصة والرأسمالية الغربية ضمن عالم القطب الأمريكي الأوحد. فتحول بذلك الصراع التاريخي بين الليبيين والأمريكيين في البحر زمن الدولة القرمانلية مادة جيدة للراوي لكي يؤسس من خلالها تعريفه للصراع بين ليبيا والغرب في الزمن الماضي، كما استخدم المادة التاريخية التي يظهر فيها ظلم الحكام الفراعنة لليبيين القدامى كمادة لسب الجارة القريبة مصر. وينهي الروائي عمله بقراءة كتبها الشاعر الليبي سالم العوكلي، وكان قد وضع جزءًا من هذه القراءة على ظهر هذه الرواية وحاول فيها الشاعر رسم الخلفية المجهولة لسفر الروائي الأصفر في روايته من قورينا الشرق إلى طرابلس الغرب.

3-3 مدخل عن رواية سرة الكون والتاريخ

بغية الوصول إلى طبيعة التكوين التاريخي الداخل في بناء هذه الرواية سنقوم بمتابعة خطابها من خلال مراحله المتتابعة، ومناقشة طبيعة حضور التاريخ في كل منها، وكيفيات تحققه، وعلاقة كل ذلك بمكونات الحكاية (الحدث والشخصية والزمان والمكان).

3-3-1 البناء التاريخي في المرحلة الأولى من الرواية

يبدأ الروائي كما أسلفنا روايته من خلال قصة رفضه لمصر. يحقق ذلك عبر لغة شعبية ساخرة وفي سيل من الكلمات لا يتوقف. ومن مصر المكان في زمن الحاضر ننتقل للماضي ويرسم لنا في صورة شديدة البؤس كافة الآلام التي عاشها الليبيون على يد المصريين. كان الانتقال يتم من زمن لزمن عبر لعبة السرد ومع الراوي الذي تطارده لازمته التي يرددها:

"مصر أم الدنيا وأنا من الآخرة.. هذه اللازمة تلازمني كأنا.. تطرق مخيلتي أينما اتجهت.. لا أدري لماذا؟"[1] ثم نجدنا بعد ذلك مع ما يمكن تسميته بسرد تيار الوعي حيث الراوي يعيش حالة عصف أو هوس فكري، ويمارس طرح ما يندس في ذاته بشكل مباشر أمام المُرْوَى لهم، وتمثل ثيمة العلاقة بين ليبيا ومصر الثيمة المركزية التي يدور حولها سرده.

نجد بدايات الدخول الرسمي للتاريخ عبر رسم العلاقة القديمة بين الليبيين والفراعنة حيث سيكون القهر الذي مارسه الفراعنة على سكان ليبيا آنذاك (بحسب التاريخ الذي تصنعه الرواية) أداة الراوي للتعبير عن ألمه من جهة، وعن خوفه الدائم على هذا الوطن الذي يحبه أكثر من كل

[1] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص،12

شيء. لنتابع هنا كيف يطرح الراوي التاريخ داخل السرد ويمارس (إمعانا في الإثبات (استحضار مراجعه التي يعتمد عليها في ذلك.

"في القديم القادم

أجدادنا العطاشى

ذبحهم الفراعنة

في الصور واللقى الأثرية التي أمامي:

أسرى للفراعنة من قدماء الليبيين (متحف اكسفورد. عن جوزيبي جلاسي).

قدماء الليبيين وهم يجثون على بطونهم ويتمددون على ظهورهم تضرعا للفرعون (مقبرة حور محب) (عن.(o.bates)

الفرعون أسد وجنوده عقبان والليبيون مجرد جثث (المتحف البريطاني).

ليبيون قدماء من دافعي الجزية من كتاب (الليبيون الشرقيون) للمؤرخ (o.bates) .

خمسة عشر ليبيا ما بين قوائم جواد رمسيس (كتاب عمود السماء داود حلاق).

نقش أثري يثبت هول المجاعة التي أحاقت بقدماء الليبيين . مدخل هرم الملك أوناس (عن مانفريد فيبر).

رمسيس الثاني يذبح أسراه بالمنجل عن (o.bates) كتاب تاريخنا (صادق النيهوم).

فرعون يدق وتداً في رأس أسير ليبي (متحف القاهرة) عن (جوزيبي جلاسي.)"[1]

كما نلحظ من المقطع التاريخي السابق كيف انتقل بنا الروائي من زمن لزمن ومن موضوع لآخر حيث نجد . بعد هذا الرفض لمصر والتذكير بتاريخ العلاقة السيئة قديما .صورة تاريخية تتحقق من خلال توظيف خطاب الصور واللقى الأثرية المنحوت عليها ما يمكن اعتباره تاريخا صامتا يقوم الراوي باستنطاقه وتوظيفه في سياق سوسيونصي خاص. ويرتبط التاريخ كما نرى مما سبق بالمكان، إذ هو تاريخ بين شعبين يقطنان مكانين محددين. ينتقل الراوي لعين المكان (الصراعي) كلما أراد أن يشتغل على مرحلة تاريخية معينة.

وكذلك الروائي بعد أن يعلن هنا عن وجوده، سيتحول هو/ الراوي إلى إقامته في شحات، ويصور هناك الوضع، ومن شحات سننتقل لقصة بهية والسلفيوم وهي العودة الثانية لمصر.

3-3-2 التداخل في المرحلة الثانية من الرواية

نجدنا هنا والراوي مقيم في شحات، حيث ننتقل لمصر ولقصة بهية التي سبق أن تحدثنا عنها في

---

[1] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص،13،12

حكاية الرواية ويرسم بخطاب ساخر طريقة تعرفّه عليها، وبنفس النمط الساخر يخلق الفرصة لتحقق المتناقضات ويجعل منها مقبولة، فبهية التي اشتغلت في مجال الآثار وتحركت للبحث عن السلفيوم تتحول لخادمة ويبدو ذلك كله مقبولا. كما نجد من الحين للأخر خطاب الأسطرة، ومن أهم ما تم أسطرته نبتة السلفيوم بغية الدخول ورصد تاريخ الشرق الليبي. يتموضع الراوي في مصر ويتضاد بذلك مع المرحلة الأولى حيث تمَ رصد تاريخ مصر سابقا والفراعنة والراوي في شرق ليبيا. ومع مضي السرد ينقل على لسان بهية التقرير العلمي الذي تحدث عن السلفيوم، هذا التقرير قام الروائي بالحديث عن مصادره من خلال أشخاص محددين ومعروفين باشتغالهم التاريخي، بحيث تحولنا هنا بواسطة حيلة سردية من الخطاب الروائي للخطاب العلمي التاريخي.

"(أ) .. هذه بعض أوراقها عن السلفيوم:

(ب) هذا البحث اعتمدت فيه بشكل أساسي على عدة مراجع عربية وأجنبية أذكر بعضها:

(ج) قوريني الوجه الآخر للأستاذ الباحث داود حلاق.

تاريخ برقة السياسي والاقتصادي للدكتور الفاضل رجب الأثرم.

الإغريق في برقة للعالم الأثري فرنسوا شامو، ترجمة الدكتور الفاضل محمد الوافي...

(د) . السلفيوم نبات حولي شأنه شأن نبات الحلتيت، له جذر غليظة ممتلئة، وساق سميكة كساق ذلك النبات، وأوراق شبيهة بأوراق الكرفس، وبذرة مغلفة بغشاء مفرطح، ولهذا السبب فأن بذرته تسمى (الورقة)"[1]

في (أ) . نجد أننا أمام تأطير[2] الراوي للسرد وهو يرسم لنا صورة تلقيه للبحث الذي كتبته بهية عن السلفيوم. في (ب) . نجد بهية تحدثنا عن بحثها ثم في (ج) . بهية تذكر المراجع التي اعتمدت عليها في كتابته، ثم في (د) . نبدأ في قراءة هذا التقرير العلمي. ويتحول هذا التقرير عن السلفيوم لأداة يتم بواسطتها رسم تاريخ المكان وأسطرته ورسم عظمته في الوقت ذاته

3-3-3 التداخل في المرحلة الثالثة من الرواية

يتم الانتقال في المرحلة الثالثة من شحات وصراع ليبيا ومصر ومن السلفيوم، لعمل صورة متكاملة لمدينة بنغازي من خلال إدخال تقنية البرنامج الإذاعي وما تحتمله هذه الحيلة من فرص لطرح كل ما يرغبه الروائي على لسان الإذاعيين:

---

[1] محمد الأصفر /رواية سرة الكون/ ص،35

[2] التأطير هو وضع أطر الحدث وهي المكان والزمان للمزيد في موضوع التأطير ودوره فنيا في بناء الخطاب الروائي راجع: عبد الحكيم المالكي/ أفاق جديدة في الرواية العربية/دائرة الثقافة والإعلام بجكومة الشارقة/ط.2006/1.م/ ص،61

"تنبعث الآن من المذياع ومن نافذة غرفتى أيضا بمدينة شحات قوريني أصوات طيور ترفرف وتزقزق وأبتهج وتواصل الأخت (...) وكان الجيران يعرفون بعضهم دون تحفظ أو عقد من أي نوع في علاقات مبنية على البساطة والصدق.. ويربون السلاحف ويعتبرونها فألا حسنا.. ويزرعون دوالي العنب التى تطل بعناقيدها الخجولة على الشوارع مع بدايات شهر يوليو، ويتقافز الصبية في محاولات يائسة لقطفها (...) يتابعون بشغف مقالات صادق النيهوم وخليفة الفاخري ويرددون أشعار الضياع والحرية لعلى الفزاني ومحمد الشلطامي.[1]

المرحلة الثالثة تتميز بأنها محطة من التاريخ القريب يتم بواسطتها رسم صورة بانورامية للفضاء المكاني (بنغازي) تمهيدا للانتقال إلى طرابلس. إن المرور من خلال بنغازي يؤكد لنا هنا مركزيتها في الرواية فبنغازي هي التي تؤطر كل الأمكنة التي يرسمها راوي الأصفر، والتاريخ القريب للمكان هو الأكثر أهمية، وهو التاريخ الذي لا يتوانى الأصفر عن رسمه هنا وهناك، وهو تاريخ يختلط فيه الماضي مع الصورة الاجتماعية مع الرصد لسريع للتحولات فيصبح أشبه ما يكون بتاريخ للمكان ولأهله،

"وتساءلت في نفسي ما علاقة طائر السنونو بكتاباتي؟ وهل ينفع تحليقه على سطح روايتي هذه..؟ وما رائحة انفاسه وريشه.. سلفيوم.. قرنفل.. أريج فطري.. أشعر براحة الآن وكاننى عدت تواَ من بنغازي.. لا أرى نشازا في وجود النص.. أي شيء من بنغازي يدخل الرواية دون تحفظ ..وأي شيء من مورينا يرقص فيها رقصا.. رواياتي كلها رباية ذائح لنصوص الأصدقاء الشفيفة.. أدخلوها بسلام آمنين"[2]

سننتقل من بنغازي إلى طرابلس وستكون هذه النقلة عبر قصيدة النثر، وعبر أسطرة هذا الوطن من خلال قصيدة النثر، نجدنا هناك أمام تاريخ آخر مختلف عن السابق، كما نجد بالإضافة للماضي التاريخي، تشريحا للحاضر، بحيث يتحول راوي الأصفر في نهاية الرواية منطلقا من الماضي وتاريخ المكان ليعلن عن توجسه من المستقبل فيما هو (يشعرن) الحاضر.

3-3-4 التداخل في المرحلة الرابعة من الرواية

نجد قصيدة النثر التي كتبها (عمر الكدي) راسما صورة هائلة الفخامة لهذا الوطن. الأصفر يدخل هذه القصيدة ويؤسطر عبرها هذا الوطن ومنها ومن أسطرة الوطن ينتقل مكانيا إلى طرابلس ويبدأ في مناوشة تاريخ الأسرة القرمانلية. هذه المرحلة تعد الأكبر من حيث الحجم،

[1] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص: 42

[2] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص، 45

وينتقل فيها الراوي باستمرار من الحاضر للماضي بحيث يحقق له المكان التاريخي (السرايا الحمراء) الفرصة للربط بين الماضي التاريخي وبين المكان الباقي المستمر في الوجود. هذا التاريخ يصير طاقة للتأمل وأداة لطرح الهواجس، لنتابع هنا كيف يتحدث الروائي عن وعيه بالتباين بين القصيدة ونصه ومع ذلك يضعه لتمتلك القصيدة انطلاقا من موضعها الجديد بعدا مختلفا عن وضعها السابق

"الكتابة لدي سهلة والسهولة ليست هي الاستسهال.. السهولة هي التلقائية المفرطة والصدق الباهر للعيون.. وأدعو أي كاتب يشعر بما أشعر به ويريد أنْ يزرع نصا من نصوصه في رواياتي فليفعل وليختر أي بقعة في الرواية وها هو الشاعر الليبي عمر الكدي يأتي وينقش بظفر كحله في سرتنا هذه:..

ليبيا بدويةٌ شرسةْ
تحب حين تحب من تشاءْ
وتكره حين تكره من تشاءْ(...)
لاشيء في البال أهبه لك
سوى كياني المهشم
وقلبي الواسع الوثير.
دليني كيف أحبك أكثر؟
وكيف أروِّض هذا الدلال الفج؟
وكيف لا أدوس ارتباكي في الشارع المزدحم؟."[1]

يبدأ الانتقال كما أسلفنا للمكان ومن المكان الجديد سنجد أنفسنا نتابع مع سرد الحاضر . الذي لا يعنينا هنا في بحثنا التاريخي . الانتقال بين الحين والآخر للماضي. ونلحظ كيف يترابط ذلك مع حركة الشخصية ضمن الفضاء المكاني، بحيث يتم التحول مباشرة بمعاينة أو رؤية المكان التاريخي من زمن لزمن ومن أحداث خاصة لعامة

"أعبر سريعا عبر القوس أغوص في الحارة (المدينة القديمة).. تتزاحم في رأسي ستون حكاية وحكاية أشمّ منها عبق التاريخ.. أستنشق منه القليل بينما أعطس الباقي.. أنا رجل طبيعي.. أتذوّق جيدا فلا أحتاج لأي (نفّة) لطرد القذى الفاسد من رئتي.. أعمدة الشوارع الضيقة

---
[1] محمد الأصفر /رواية سرة الكون/ ص، 85

وممرات الاغتيال العثمانية بأقواسها الآيلة للسقوط كانت متآكلة الجسد.. أنظر إليها باستهزاء وسخرية"[1]

إن الراوي كما رأينا ينتقل من المكان . ذي الخصوصية التاريخية . ليضعنا في الماضي. هذا الماضي يصبح هنا التاريخ العثماني ثم نجده يتحول للأسرة القرمانلية شيئا فشيئا، وهو ما يمكّنه من أن يعلن هواجسه من الحاضر باعتبار طبيعة الصراع القديم القائم بين الأسرة القرمانلية وبين الأمريكان. لنتابع في البداية كيف يوظف الراوي الحركة داخل المكان المتحف . الذي يمثل فضاءً مكانيا مميزا لاستعادة التاريخ . بما يمتلكه من أشياء تاريخية تؤشر أو تصبح دلالات صامتة على أزمنة أنقضت، حيث يدخل الراوي للمتحف ويبدأ البعد التاريخي في الظهور.

"**أسأل الموظف عن فتاة أعرفها اسمها مفيدة اعتقد أنها مفيدة لقلبي في اضطراب الأثناء.. صعد لإشعارها وبصري جال يلتهم فتنة المكان.. الشمس مشرقة آوان الضحى ..ترسل أشعتها الذهبية.. تعم أرجاء الصحن والواسع.. المحاصر بأعمدة رخامية قصيرة ..قممها مزدانة بتيجان منقوشة.. ترفع على كاهلها أقواسا مرممة حديثا.. تزين جدران الصحن.. خلفية من بلاط القيشاني الملون.. في منتصف الصحن تتمركز نافورة جميلة ينساب منها الماء ببطء شديد.. حول النافورة أصص صغيرة محشوّة بالطين الجاف**"[2]

ثم بعد لقائه بالمشرفة نجده يستغل حركته داخل المتحف(وهي حركة ضمن محور المكان) ليرسم موقف من التاريخ عبر فواعل أهمها (التماثيل) تتوب عن الشخصيات التي كانت في المكان وتكون مداخل مناسبة لأستحضارها.

"**صعدت الدور الثاني وأخذتني مفيدة بعد الترحاب في جولة بغرفة تاريخية.. دخلنا حجرة المراحل التاريخية.. عدة تماثيل من اللدائن ربما استعيرت من محل ملابس جاهزة. ألبست هذه التماثيل أزياء تعبر عن كل مرحلة من تاريخ طرابلس.. ملابس رومانية.. بيزنطية.. عثمانية.. إسلامية.. وملابس قراصنة يقطع صدورها الصليب ومخلفات كثيرة لمستعمرين وفاتحين تقليديين.. وقفت مطولا أمام التمثال العثماني**"[3]

إننا كما نرى أمام الراوي وهو ينتقل ليرسم أمامنا التاريخ ويلخص عبر لعبة السرد قرونا من الزمن وسنلحظ فيما بعد كيف يتم توظيف هذا التاريخ الخاص لقراءة زمن الحاضر، حيث سيكون

---

[1] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص،171

[2] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص، 172

[3] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص،173

التركيز أكثر على زمن الدولة القرمانلية في ليبيا، تلك المرحلة التي كان الصراع بين ليبيا وأمريكا في أوج قوته. يستعين الراوي بالتاريخ ليرسم تأمله المملوء بالخوف عن هذا الوطن والرغبة في بقائه الدائم نقيا. وسنجد هناك أيضا أن النقلة الزمنية للتاريخ تكون عن طريق المكان حيث المسجد العتيق الذي بناه احمد باشا يصبح أداة جيدة للتحول، لنلاحظ هنا الفعل الطرح الرمزي لعلاقة التاريخ القرمانلي بالتاريخ الروماني في وجدان وذات الراوي. "**الساحة هادئة.. بضع سيارات حكومية تمر وتتوقف وسيارات أخرى تمشي ببطء على استحياء.. مئذنة جامع أحمد باشا تتجاوز قوس اورليوس ماركوس ثاقبة بطربوشها الحجري الفضاء**"[1]

نلحظ الطبيعة الساخرة للخطاب السابق، وسيكون كل ذلك مادة لتحول الروائي لتاريخ الدولة القرمانلية باعتبارها تشكل ضدا للأمريكيين. لنتابع هنا كيف قام الراوي بإدخال قصة احمد باشا الذي سيصبح فعل إعدامه الرمزي أداة لبكاء الراوي طيلة النصف الأخير من الرواية.

"**بنيت هذا الجامع بعد أن قضيت على الوالي أبا مويس.. كان يريد قتلي المأبون الغدار.. أرسل معي قرطاسا مفخخا إلى قبائل غريان.. كنت لا أطمئن إليه ومعروف عن القرمانليين فخرهم بالأمية فلا أسعد بالقراءة ولا الكتابة.. نحن فرسان أبطال فقط.. طلبت من مرافقي أن يقرأ ما كتب ذاك التيس.. وجدته أمرا بقتلي.. غيرنا الكتابة إلى نصرتي وحُكت مؤامرة فورية وناصرني شيوخ بدو غريان سكان الجبال**"[2]

ونجد المزيد من تفعيل التضاد بين الوطن وبين أمريكا عن طريق السينما. حيث يتسبب دخول الراوي للسينما . لغرض غير رؤية الفيلم . في رصده لفيلم أمريكي يصور بطولات الأمريكيين وتحريرهم لفيلادلفيا، فتتحرك بذلك الرغبة لدى الراوي ويبدأ في التجوال عبر تخوم التاريخ الطرابلسي القريب.

"**لم نكترث للفيلم لم نشاهده ولو أن بعض كلماته طرقت لا إراديا آذاننا وبعض مشاهده هتكت عنوة ستارة أبصارنا..الفيلم به البطل الأمريكي رامبو يستعيد السفينة فيلادلفيا ويسوق يوسف باشا أسيرا ذليلا في قبوها السفلي هو وزوجته البيضاء وزوجاته الأخر الخلاسيات وابنتيه الفاتنتين الشهيدتين الشريفتين المدفونتين الآن في روضة تزار على طريق الشط بطرابلس**"[3]

---

[1] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص،230

[2] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص،232

[3] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص، 234،235

ومع مضي الرواية ومن خلال الشخصية الوهمية (مهجة) سنجد تحول الراوي للبكاء على الوطن، حيث يعيش هو وابنته التي لازالت في عالم الغيب حالة خوف رهيبة على الوطن من الغرب الأمريكي خصوصاً، وتصبح الساحة المقابلة لخصوصيتها كمكان ذي بعد خاص، موضعا لطرح هذا الخوف وهذا التوجس بحيث يصبح الفضاء المكاني باستمرار فاعلاً متميزاً مرتبطا بالتاريخ.

"أمها تستنفرها للوقوف ومهجة متسمّرة مكانها وتشير بإصبعها إلى وسط الساحة وهما ينظران حيث تشير ويتساءلان ماذا هناك يا مهجة؟!.. محاكمة أحمد باشا القرمانلي.. والآذان يكتمل الآن ويخرج الناس فرادى وزرافات.. وتسألها مورينا أي محاكمة يا بنت بلا تخيلات نوضي الشمس حرقاتك وحرقتنا معاك.. وتقول مهجة الأمريكان يحاكمون ابننا أحمد باشا.. الجامع خلفي لا أراه.. أرى برجا معدنيا قبيحا مدببا كمسمار يوخز سماء شعبي ويمزق بكارته أشلاء. استأذنهما محمد للصلاة في الجامع وأرجأته مهجة قليلا.. أنظر إلى المنصة في منتصف الساحة محجوبة بستارة سوداء (...) أحمد باشا في قفص القطران. أنهم يعدمون داخلها ابننا أحمد باشا يا ماما يا بابا ..لا صلاة الآن.. لا ركيض صوب جوامع غائبة"[1]

إن التاريخ يصير مادة لطرح التأمل في الحاضر من خلال الخلط الذي يحققه المكان بديمومته واستمراره في البقاء واستمراره قائما وحاملاً لرمزية خاصة. لقد اشتغل الراوي كما رأينا بقوة على المكان بحيث صار جامع أحمد باشا أداة لرسم الخلفية الدينية للمجتمع ومادة للانتقال للتاريخ وطرح رؤى في السياسة والصراعات الحضارية وغيرها من القضايا الكبرى. ويظل راوي محمد الأصفر حتى نهاية الرواية منتقلا من مكان لمكان وراصدا باستمرار من خلال التاريخ وتضافره مع المكان الواقع الحالي لليبيا اليوم وما لها وما عليها بحسب رؤية تحمل إستراتيجية تفكيك خاص لكل المكونات الاجتماعية والثقافية، وتحمل رؤية ذات بعد استشرافي للمستقبل وما سيكون فيه.

5-3-3 خلاصة عن التاريخي وتقنيات استحضاره في الرواية

وظف الراوي كما رأينا لخلق تحول من زمن لزمن ومن تاريخ لآخر خطاب الصور واللقى التاريخية ورسم بها تاريخ العلاقة بين ليبيا ومصر، بينما وظف التقرير العلمي التاريخي عن السلفيوم ليرسم عبر هذا الفاعل المميز تاريخ ليبيا وتاريخ التفاعلات الحاصلة في المكان كما وظف خطاب الإذاعة المسموعة ليرسم صورة بنغازي في الماضي القريب حيث أصبحنا مع ما يمكننا تعريفه بالتاريخ الاجتماعي، كما وجدنا الدخول للمتحف والتحول عبر ذلك لرصد تاريخ من

[1] محمد الأصفر/ رواية سرة الكون/ ص، 284

مروا على المكان (طرابلس)، والدخول للسينما لاستعادة تاريخ العلاقة الليبية الأمريكية،[1] وفي وسط كل ذلك كان الترابط الأكبر يحدث بين المكان والحدث لاستعادة التاريخ بحيث صار وصف المكان استعادة للتاريخ وصار المكان بحكم كينونة بقائه واستمرار تواجده الثابت في مقابل الزمن المتغير والمتبدل المكون الأكثر نفعا لاستحضار التاريخ خاصة مع عدسة السرد التي لا تفارق الشخصية المركزية غالباً، وتنطلق من الزوايا التي يراها، بحيث صار على الروائي أن يدفع شخصيته باستمرار في حركة مستمرة لا تتوقف من مكان لأخر، لجعل التبدل من زمن لزمن أكثر منطقية. وعبر كل ذلك كان هناك بنية ثابتة للشخصيات حيث كان الراوي باستمرار مع أنثى تتناسب مع المكان بحيث نجد من تحليلنا لكل الانتقالات المستمرة للشخصية من فضاء مكاني لآخر الثنائيات المترابطة التالية. نجد العلاقات سابقة الذكر تتم كما يلي:

الراوي مع الزوجة في شحات	الراوي مع بهية في مصر
الراوي يعود من بهية في مصر	للزوجة في شحات
الراوي من الزوجة في شحات	إلى مورينا في طرابلس
الراوي من مورينا في طرابلس	مفيدة في قسم الآثار (طرابلس)
من مفيدة في متحف طرابلس	إلى مورينا في كل طرابلس
من مورينا في طرابلس	إلى الابنة الوهمية مهجة
الراوي من الابنة الوهمية مهجة في طرابلس	الزوجة في بنغازي

إن هذه العلاقات الخاصة لإناث ملتصقات بالشخصية من جهة لجهة والمرتبطة معه تمثل جزءًا من التركيبة الكلية لبنية الحكاية، وبغض النظر عن حقيقة ما كتب من أشياء ذات مرجعيات واقعية، كحضور اسم زوجة الكاتب وغيرها هنا، فإننا سنتعاطى مع الأمر على أنه شبه حقيقة وليس حقيقة كاملة. باعتبار أن تجنيس العمل لرواية يحتم علينا أن نفترض له طابعه اللعبي.

4-3 خلاصة عن التداخل بين السردي والروائي في الرواية

وجدنا مع محمد الأصفر الترابط بين المكان والتاريخ واستعادة تاريخ الأمكنة باستمرار، كل ذلك

---

[1] كتبت هذه الدراسة في زمن سابق (2008) وكانت في الأساس جزء من ورقة لمناقشة العلاقة بين التاريخي والروائي في السرد، وكنّا لا نريد أن نسبب ضررا الكاتب آنذاك فكل ترميزات العمل كانت تؤشر لذلك التهكم الخفي الذي عاشه الشارع الليبي من بخصوص ما ثم إيهامنا لسنوات أنه مفاعل نووي. نفس الأمر نقوله حول رواية التابوت لعبدالله الغزال التي كانت تعلن بشكل مباشر ولأول مرة في الرواية الليبية عن الرفض لحرب تشاد وما حصل فيها من إجرام.

كان هاجسه لكي يعلن أسطرته لسرة الكون (ليبيا) التي يحبها وظل طيلة الرواية يمارس فعل تفخيم لها سواء من خلال المادة التاريخية أو شعر النثر أو نهج تيار الوعي في الكتابة. الترابط أيضا كان يتم بين المكان والأنثى بحيث كانت باستمرار ترافق الشخصية المركزية أنثى خاصة وكانت الصور الغرائبية في الرواية تقدم من خلال شخصية غرائبية، وهي مهجة الابنة الموهومة التي كانت تبكي باستمرار خاصة عندما وجدت أمامها حادثة إعدام أحمد باشا في وسط الساحة، وكانت حادثة إعدام أحمد باشا (الرمزية) أداة رئيسية لرسم هواجس الأصفر وشخصيته وخوفه المستمر على ليبيا الوطن في إطار وعيه المهووس بالصراع بين ليبيا والغرب. والكتابة التاريخية لم تكن حاضرة كجنس خاص بشكل مباشر، وإنما كانت مندمجة في الرواية هنا وهناك وساعدت في مد الراوي بطاقة رفع من خلالها شعرية النص مع بناء فني متماسكا.

الفصل الرابع

جماليات البناء الحكائي والنصي في رواية عرس الجمل"[1]

ل "محمد عقيلة العمامي" نموذجاً

4-1 حكاية الرواية

4-2 مدخل عن المكونات الحكائية وتسميات فصول الرواية

4-3 علاقة أسماء الفصول ببناء الحكاية والرؤية

4-4 علاقة أسماء فصول الرواية الأربع الأولى بحكايتها

4-5 نظام الرؤية وعلاقته ببناء الحكاية والعنونة

4-6 خلاصة

[1] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل /شركة الأنيس للطباعة والنشر /(ط.2002/1.م) .

1-4 حكاية الرواية:

تحكي رواية عرس الجمل قصة الدُقاق وهو طفل ولد في بنغازي زمن الأربعينيات وأخذ يرصد لنا ضمن الرواية كل الأحداث التي حصلت في بداية حياته.

نبدأ في متابعة قصة طفولته في بنغازي مرحلة الخمسينات وذلك قبل أن ينتقل ويسافر للخارج لغرض الدراسة. هذه الفترة شكلت ماضيه قبل السفر، و كانت تدور زمنياً في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، كما اختار لها من الفضاءات المكانية (بنغازي القديمة). وكانت تغطي طفولة الشخصية الرئيسية وبداية مراهقتها.

سنتجول مع الدقاق في بنغازي القديمة ، لنتابع المراحل العمرية المختلفة من حياته وكذلك نرصد جزءًا من سيرة بنغازي وتاريخها في تلك المرحلة الخاصة من مراحل ليبيا ثم سنتابع ما حدث بعد سفره من زواجه وحصوله علي أولاد ومشاكله الزوجية وصراعه مع الغربة (بوصفه مفهوما لا بوصفه واقعا)، ثم في آخر العمل الروائي عودته لبلده، واستقراره فيها، ومن خلال بنغازي الجديدة المختلفة، وأهل بنغازي الجدد والمختلفين، نتابع رؤية الرواية للتطور الحاصل في المجتمع الليبي بين زمن ما قبل السفر(أواخر الستينات)، وما بعد السفر (منتصف التسعينات) عندما عاد.

تميّزت الرواية بالسلاسة والبساطة في السرد، وكذلك بحضور متميز لأشياء ومكونات الفضاء المكاني الأوربي، وخاصة الملاهي والمطاعم، وكذلك حضور نوعي لبعض العادات والاحتفالات الشعبية في بنغازي القديمة.

ولعل ما شدنا لهذا النص ودفعنا لدراسته، ما لمسناه من تضافر بنيوي في الفصول الأربعة الأولى للرواية بين المكونات الأربعة للحكاية (الحدث، الشخصية، الزمان، المكان) وبين بنية عناوين الفصول الأربعة الأولى.

يتحقق ضمن الرواية الانتقال المكاني من الوطن إلى أوربا لفترة تزيد عن ربع قرن، وذلك باستثناء الفصول الأربعة الأولي التي سبقت السفر، التي تحدث كلها في بنغازي القديمة، وتم التركيز كما سنري في الفصل الأول والثالث علي الحي والمنطقة الأكثر قرباً من الشخصية الرئيسية ، فيما كانت العدسة الروائية تخرج إلى خارج الحي في الفصل الثاني والرابع، لتصبح راصدة لفضاء بنغازي كلها، وعبر تركيز بؤرة الحكي على الماضي، ونقاط زمنية في الماضي كما نجد فيها رصدا متميزا لتفاعلات بنغازي القديمة، وهذا ماجعل تلك الفصول الأربعة وهي تستقطع من النص الكلي تمثل ما يشبه روايات البؤرة المكانية الثابتة، هذه التفاعلات تأتينا عبر

تذكر الشخصية المشوب بعدم التأكد، وعدم الدقة الكاملة دائماً، وهو من المميزات التي تحسب لذلك المتكلم.

4-2 مدخل عن المكونات الحكائية وتسميات فصول الرواية

عبر الأسماء الشعبية، والشخصيات الشعبية، والمناسبات المحلية المغرقة في الذاتية، والعاكسة لخصوصيات بنغازي الخمسينات، نجدنا داخل عرس الجمل ومنذ الفصل الأول تم طرح فضاء الشخصيات المنتمية لذلك المكان كما يلي:

الجمل و زوجته مريم وموت أمها والعزاء وسلوكيات وطقوس العزاء. ثم رصد انتقال والدة مريم لتعيش في بيت الرايس منصور، ثم رصد الرايس منصور والفضاء المكاني الذي يخصه (بيته وإسطبل الحصان ودار الجمل بجانبها).

في الفصل الثاني نتابع زواج الجمل وعلاقاته بالآخرين، ومنزله المقبل. وعبر التذكر غير الذاتي تصلنا تلك الأحداث القديمة، ذلك أن الروائي كان باستمرار مباعداً بين ذاته وما يطرح، على الرغم من أن المطروح يمثل أشياء ملتصقة به شخصيا.

كما نجد الراوي يميل في أغلب الأحيان إلي طرح الفضاء المكاني لبنغازي الخمسينات عبر شخصيات قديمة تطرح معها وعبرها أحداث خاصة تعكس خصوصيات ثقافية واجتماعية لعين المكان، كما يتم رصد الفضاء المكاني ذاته وينعكس كل ذلك في ذهنية المتلقي.

4-3 علاقة أسماء الفصول ببناء الحكاية والرؤية

عبر استقراء سريع لخصوصيات تسمية فصول الرواية الأربعة الأولى وعلاقة ذلك بالبنية الداخلية للحكاية وبمتابعة أسماء الفصول الأربعة الأولي في الرواية نجد ما يلي من المكونات التي ذكرناها سابقا في العناوين:

عنوان الفصل الأول : (ليلة عرس الجمل) ونجده من خلال متابعة الحكاية فيه يتكون من حدث رئيسي وهو عرس الجمل، والشخصية هنا الرئيسية هي شخصية الجمل[1]، والزمن ليلة العرس فبذلك نجد أن الحكاية هنا تتكون من حدث وشخصية وزمان تترابط مع العنوان وهو ليلة عرس الجمل حيث الليلة زمن، والعرس حدث والشخصية هو الجمل..

عنوان الفصل الثاني: (ليلة إسقاط الوزارة) ويتكون على مستوى الحكاية من حدث وشخصية وزمن، حيث الحدث هو حدث إسقاط الوزارة، والشخصيات الوزير ومن يسقطونه، والزمن تلك الليلة وهذا هو الحدث المركزي في هذا الفصل.

---

[1] "الجمل" أحد شخصيات العمل يسمي الجمل وهو من سميت الرواية باسمه (ليلة عرس الجمل)

عنوان الفصل الثالث: (رصيف الصيادين) ويتكون على مستوى الحكاية من حدث وشخصية و مكان، حيث الحدث المندرج ضمن العنوان هو تواتر ممارسة الصيد والمكان هو الرصيف والشخصيات هي شخصيات الصيادين.

عنوان الفصل الرابع: (مدرسة الكناسين) ويتكون على مستوى الحكاية من حدث وشخص ومكان، حيث الحدث هو فعل التنظيف والمكان هو المدرسة والشخصيات هي شخصيات الكناسين.

4-4 علاقة أسماء فصول الرواية الأربع الأولى بحكايتها

4-4-1 ترابط الفصلين: الأول و الثاني مع الحكاية:

عبر تسميات الفصول السابقة نجد ترابطا من حيث النسق الداخلي لبُنَى القصة المختارة (حدث، شخصية، زمان، مكان)، وسنحاول من خلال البحث عن الأحداث المركزية عكس العلاقات بين الحدث المرصود ضمن الفصل و الاسم المختار له.

1) إن الراصد للفصل الأول ليلة عرس الجمل يجد ما يلي من الأحداث المهمة:

أ- موت أم مريم ودفنها. وينقسم لثنائية (موت الأم / الدفن).

ب- زواج الجمل ومريم وما حصل فيه. (زواج الجمل / الذهاب للمدرسة).

ج- ميلاد منصور الجمل وسلوكيات المجتمع. (الميلاد / البشارة).

د- وليمة أسبوع منصور الجمل.

ونحن عبر المرتكزات الأربعة السابقة نجد أنفسنا أمام أحداث مركزية على صعيد الحي الشعبي، أحداث ترتبط بالشخوص الذين حصلت لهم هذه الأحداث وهم أم مريم ومريم والجمل والدقاق (المتكلم) وأمه ووالده و الرايس منصور وزوجاته. هذه الأحداث في الفصل الأول تحدث ضمن الفضاء المكاني الصغير للحي على عكس الفصل الثاني الذي سنلاحظ ان الحداث تحدث فيه على مستوى فضاء مكاني اكبر هو المدينة ككل.

2) ترابط آخر عبر العنوان نجده في الفصل الثاني، حيث يرصد الراوي عبر التذكر ليلة إسقاط الوزارة.

إن هناك حدثًا هو إسقاط الوزارة يقابله كما رأينا سابقاً حدث آخر هو جرح الجمل في شغب إسقاط الوزارة.

إننا إذن من جديد أمام ترابط:

- حدث إسقاط الوزارة.
- زمن ليلة أسبوع منصور وليلة سقوط الوزارة فيما بعد.
- شخصيات الوزير ومن قاموا بإسقاطه.
- يقابله ما حدث للجمل من إصابة بحجر طائش.
- في زمن هو تلك الليلة.

– لشخصية هي الجمل.

إننا عبر ذلك إذن في ترابط بين حدث وشخوص وزمن، يتوافق مع ما تم البنية التي رأيناها سابقا في عنوان الفصل الثاني.

هناك مع هذا الاتفاق في البنية المكونة كما رأينا (حدث، شخصية، زمن) هناك تباين في الأماكن التي تحدث فيها هذه الأحداث، حيث يمثل الفصل الأول، الفضاء المكاني للحي الصغير في مجتمع بنغازي أول الخمسينات وكل تفاعلات ذلك الحي الاجتماعية والدينية، الموت والزواج والميلاد والبشارة والعقيقة فيما في الفصل الثاني نتابع فضاء مكانيا أكبر حيث المظاهرات والجروح الجسدية والصراع السياسي.

أي أننا في الفصل الأول نتابع الحي الصغير في بنغازي وهو يجسد بنية مستقرة اجتماعياً، وزاخرة بالأحداث والشخوص، عبر الحي حيث يعيش الدقاق والرايس منصور والجمل، بينما في الفصل الثاني نتابع الفضاء المكاني(الحي) المحيط بالشخصية (المتكلم) كبؤرة صغيرة أو فضاء جزئي ضمن فضاء أخر كلي هو بنغازي . بنغازي المضطرمة والصاخبة والمليئة بالأحداث السياسية والتفاعلات الشعبية، أي إننا هنا نتابع بنغازي الكلية وكافة أحداثها السياسية وتفاعلاتها. والرواية بهذا الشكل كالكثير من الروايات العربية ذات الفضاء المكاني المغلق والمكون من دائرتين، دائرة صغرى تحيط بالشخصية ودائرة كبري تمثل المدينة أو البلد أحيانا أي فضاء مكاني جزئي ضمن فضاء مكاني كلي، وهناك تفاعلات مختلفة على صعيد الفضائين المكانيين[1].

هناك ملاحظات على الفصل الأول (ليلة عرس الجمل)حيث نرى رصد الفضاء المكاني الجزئي مستقرا وطبيعيا وهو على خلاف الروايات العربية الأخرى، يعكس بنية مستقرة اجتماعياً وثقافياً، برغم تعدد الجنسيات من يهود، يونانيين، إيطاليين، ألمان..إلخ.

سِر الاستقرار بالطبع هو ذلك الانكفاء الداخلي والتقوقع المنعزل لشخوص المكان وعدم وجود تفاعل جاد بينهم وبين المحيط الآخر من الأجانب في المكان. بالطبع ذلك يندرج تحت التفاعلات الشعبية الخاصة المضادة لوجود الأخر الأجنبي.

في الفصل الثاني ليلة سقوط الوزارة، نجد أمامنا الأحداث الحاصلة عند شارع محمد موسى، التي تعكس الواقع السياسي وهو يمتلئ بالغليان الشعبي، فتحول شارع محمد موسى وأحداثه لبؤرة عاكسة لفضاء بنغازي وكل تفاعلاتها.

4-4-2 ترابط الفصلين الثالث والرابع مع الحكاية

---

[1] أنظر من أمثلة هذه الأعمال رواية حقول الرماد "د.احمد إبراهيم الفقيه" من ليبيا، رواية الرهينة "لزيد مطيع دماج " من اليمن، رواية محاولة عيش "لمحمد زفزاف" من المغرب، رواية صاحبة الجلالة "لأبن الحاج نصر من تونس .

ما شهدناه سابقاً في الفصلين الأول والثاني، من حسن تقسيم وترابط داخلي مميز بين العنوان ومكوناته وبين مكونات الفصول نشهده بشكل منظم ومتميز في الفصلين الثالث والرابع أيضا، فبعد أن رصد تفاعلات الفضاءات المكانية الجزئية(الحي) في الفصل الأول والفضاءات الكلية (بنغازي) في الفصل الثاني، ندخل الآن في الفصلين الثالث والرابع تفاعلاته الشخصية بين الشغل في رصيف الصيادين في الثالث والدراسة المسائية في مدرسة الكناسين في الرابع.

وعبر طبيعة العتبتين الرئيسيتين:

(3) رصيف الصيادين.

(4) مدرسة الكناسين.

وعلى الرغم من تحول مكونات الحدث هنا من الزماني للمكاني كما سبق وحددنا بخصوص الفصل الرابع إلا أننا سنجد تقسيما مشابها للأول ولنلاحظ عبر وضع هذه التقابلات واستقراء أبعاد المادة المندسة ضمن هذه التركيبة التالية:

1/ ليلة عرس الجمل.	3/ رصيف الصيادين.
2/ ليلة إسقاط الوزارة.	4/ مدرسة الكناسين.

في الفصل الثالث (مثل الأول) أيضاً، المرصود هو البعد الاجتماعي والفضاءات المكانية الصغرى الملاصقة للشخصية (المتكلم) أيضاً من خلال أحداث مركزية تخص الشخصية وهي الانتقال على مستوى فضاءات الاشتغال من المدرسة الصباحية لرصيف الصيادين، كما يرصد عبر الفصل الثالث تفاعلات الشخصية مع رصيف الصيادين كبؤرة جزئية صغيرة ويستمر ذات الترابط مع شخوص الحي ومن ذلك

" **لم يتغير الجمل حتى بعد أن أصبح أباً لولد، وبنتين. ولم تتغير زوجته،ولم تغيره،كما تغير في الغالب،معظم النساء..**"[1]

"**أما أيام الدراسة فكثيراً ما كان يشتري لي علبة ألوان، أو صلصالاً**".[2]

إن المتكلم "الدُقَاق" يرصد هنا تفاعلاته في سوق الحوت ورصيف الصيادين:

"**ظللت ذلك اليوم أرْقُبُ تحركات العاملين بالسوق... أرْقُبُ تصرفاتهم وكلامهم ولباسهم وبمرور الأيام عرفت كل ما يتعلق ببيع الأسماك وحفظها وتنظيفها** ".[3]

إننا من خلال ذلك نلاحظ اشتغالاً على مستويين، فمن جهة نحن أمام ذات شخوص الفضاء المكاني (الحي) في الفصل رقم (1) وهم الدقاق وأمه و الرايس منصور والجمل وابنه

[1] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:41

[2] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:42

[3] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:49

وزوجته ودودا اليهودية وغيرها، ومن جهة أخرى نحن في فضاء مكاني جديد تنطلق منه الشخصية المركزية، منصور (الدُقَاق) المشخصة للخطاب، ليتحول راصِدًا لتفاعلات ذاته مع الفضاء المكاني الجديد. المميز فيما سبق أن الأحداث التي ترصد هنا لا تقدم كما سبق بتحديد زمني دقيق بل تقدم خالية من الزمنية غالبا، أي إننا أمام حضور الشخصيات الأولى ذاتها تقريبا مع أحداث جديدة تحدث في أمكنة أخرى دون اهتمام بالزمن.

الزمن الذي كان غائباً عن تكوين بنية العنوان الذي قلنا عنه سابقا أنه يتكون من (حدث وشخصية ومكان).

كما نجد في الفصل الرابع اشتغالاً على المستوى الشخصي للدقاق طرح تفاعلاته مع الفضاء المكاني الكلي (بنغازي) عبر المدرسة وما حوله من أماكن أخرى:

"**رنين القروش في جيبي نبهني إلى لفائف التبغ الفاخر، بدل أعقابه، وفتح لي أبواب (سينما النهضة) الكائنة بمدخل شارعنا(...) ثم أخذني، فيما بعد، إلى أطراف المدينة، عند سورها الشرقي، قريباً من فندقها البلدي** ".[1]

نحن إذن في تفاعل الشخصية مع بنغازي كلها، بنغازي أواخر الخمسينات وأوائل الستينات، بتبغها وسينماتها ودور ....إلخ.

كما نجد تفاعلاً آخراً يُرصَد هنا، هو تفاعل شخوص الفضاء المكاني (الكلي /بنغازي) بدل المجموعة التي تم رصدها في الترابط بين الفصلين (1،3) وهي في غالبها شخصيات الحي. أي إننا نجد في الفصل الرابع تماثلاً مع الفصل الثاني من حيث نوعية الشخصيات المرصودة التي تمثل الفضاء المكاني الكلي لبنغازي كما في الفصل الثاني.

"**عرفت فيما بعد أن بعض أبناء الوطن المخلصين أسسوها عندما انتبهوا إلى أن شباب بنغازي في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات تركوا الدراسة النظامية، بسبب الفقر، واتجهوا يعملون كناسين، لأن الإدارة البريطانية كانت تريد أن تنظف بلادنا مما خلفته حروبها مع الألمان!!** ".[2]

ثم نجد المقطع التالي الدال على مستوى اشتغال الحكاية في هذا الفصل:

"**غير أن ما قام به من جهد خارق هو الذي جعلني أحد المبعوثين للدراسة بالخارج. جهده الخارق ابتدأه من عند رئيس الوزراء المخلوع، الذي ظل يسكن شارعنا، الذي توسل إليه أن يتوسط لي عند رئيس الوزراء الجديد الذي كان يسكن قريباً من شارعنا، واختتمه بتوسيط (دودا اليهودية) التي كانت باشكاتب مدير البعثات الدراسية بوزارة المعارف يزورها مرتين.** ".[3]

---

[1] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:59

[2] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:55 ،56

[3] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص: 61

وعبر كل ما ذكرناه ندرك أننا نتحرك في الفضاء الكلي لبنغازي وسياسييها وعلاقاتها الداخلية، كما أننا في حركة الجمل مع المشخص (الدُقَاق) في تفاعل مع رئيس الوزراء، وفي نفس الوقت كان هناك غياب لعامل الزمن عدا مرات قليلة، فنحن هنا لسنا في مواعيد وليالي وأزمنة محددة وإنما غالباً نحن مع أماكن تحدث فيها أحداث بفعل أشخاص، وهو يتشابه مع ما سبق أن رصدناه لبنية العنوان الخاصة بالفصل الرابع وهي (حدث، شخوص، و أمكنة) مع غياب الزمن. وهو ما يدخل تحت موضوع الترهين ولكن هذا الترهين يتحقق هنا على مستوى العنونة والحكاية معا.

4-5 نظام الرؤية وعلاقته ببناء الحكاية والعنونة

4-5-1 مدخل

ينتمي بعد الرؤية إلى سرديات الخطاب وكذلك موضوع العنونة الذي ينتمي لسرديات النص ولكن نظرا لما وجدناه من ترابط في الرؤية والعنونة وبناء الحكاية في فصول الرواية الأربع الأولى من الرواية فإننا قرنا الاشتغال عليها مجتمعة وذلك لجس نبض هذا الترابط. سنبحث عن الرؤية من خلال متابعة الفصول بصفة عامة والبحث نظام الرؤية السائد في كل فصل بين الشخصي وغير الشخصي في الفصول الأربعة:

4-5-2 دراسة علاقة الرؤية ببناء حكاية الرواية وعنونة فصولها الأربعة الأولى

بعد مقارنتنا لطرق وأنواع عمليات التشخيص التي تتم في الفصول الأربعة الأولى من الرواية من خلال ملاحظة الفرق في التشخيص وجدنا أن الفصل الأول والثاني ينتميان إلى التشخيص من النوع "غير الشخصي"، أي التشخيص الخارجي الذي لا يتدخل فيه الفضاء الشخصي للذات المنجزة للخطاب (المتكلم هنا)، بينما في الفصل الثالث والرابع نجد أمامنا تشخيصا شخصياً، وهو ما يتميز عن السابق بتدخل ذات المشخص (المتكلم) بحيث تحول فعل التذكر المستمر للشخصيات والأحداث مصبوغا غالبا بالرؤية الذاتية للشخصية المتذكرة "الدقاق". لنتابع هنا الجمل الذي تم تشخيصه في الفصل الأول خارجيا من قبل المتكلم كما يلي:

"كان عملاقاً هائلاً ..... فمه واسع كمغارة، مفتوح طوال الوقت ......أما عيناه فمهما متناقضتان تماماً مع ضخامة تكوين بقية وجهه، فهما ناعمتان باسمتان .... راحتا يديه كبيرتان..... منبسطتان".[1]

[1] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:13، 14

وكان هذا المستقطع من الفصل الأول (ليلة عرس الجمل) وبمقارنته بالمستقطع التالي من الفصل الثالث "رصيف الصيادين":

"**لم يتغير الجمل حتى بعد أن أصبح أباً لولدين وبنتين. ولم تتغير زوجته، ولم تغيره كما تغير، في الغالب، معظم النساء أزواجهن بعد أن ينجبن لهم أطفالاً** " [1]

إننا من خلال مقارنة سريعة نجد أن التشخيص الذي تم في الفصل الأول هو تشخيص خارجي ليس فيه تواجد لذاتية المتكلم ولا لرؤية محددة، أي إننا أمام تشخيص تذكري لشخصية من الخارج ولا يعكس ذلك التشخيص أي رؤية داخلية للمتكلم.

في النص المستقطع من الفصل الثالث نحن أمام قيم متتالية منتجة لرأي شخصية في أخرى.

إن الراوي يمارس إطلاق أحكامه الخاصة والشخصية على الجمل وزوجته بعد أن رُزِق بأولاد من خلال نقله لأحكام أطلقها الغير علي ذات "الجمل".

إن التمايز السابق الذكر يماثله كذلك تمايز آخر كما سبق أن أسلفنا في الفصل الثاني والرابع ففي الوقت الذي كانت كل الأحداث التي تحصل في الفصل الثاني "ليلة سقوط الوزارة" غير مدركة على الإطلاق سنرى أن أغلب الأحداث المرصودة في الفصل الرابع مدركة ومنطلقة من فضاء داخلي لأحد الشخصيات:

"**لم أع آنذاك، سبب غضب الرجال، ولم أعرف من هو الساقزلي؟...بعينيه فيما إذا حول بسيط، شعره رمادي، بشرته بيضاء، يضع فوق أرنبة أنفه نظارة طبية، لعلها بنية اللون**"[2]

ونلاحظ هنا في هذا المستقطع من الفصل الرابع كيف حضرت ذاتية الشخصية ورؤيتها الخاصة من خلال التلميح الممتلئ بالاستهزاء:

"**واتجهوا يعملون كناسين، لأن الإدارة البريطانية كانت تريد أن تنظف بلادنا مما خلفته حروبها مع الألمان !!.**"[3]

ومن خلال ما سبق يتأكد لدينا أننا في الفصل الثاني كما في الفصل الأول أمام رصد غير شخصي فيما في النص المستقطع من الفصل "مدرسة الكناسين" الرابع نحن باستمرار مع فضاء الشخصية الداخلي، ومن خلال هذا التنظيم للأحداث وطريقة تشخيصها، لا ينعكس لدينا فضاء الشخصية فقط ولكن تطورها أيضاً ونموها وتغير طبائعها وتفاعلاتها.

وإن كنا في الفصل الثالث نلاحظ نموها وتطورها داخل الفضاء الجزئي لرصيف الصيادين، فيما الفصل الرابع ينعكس أمامنا تطورها ونموها ضمن الفضاء الكلي لبنغازي.

---

[1] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:41

[2] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:35

[3] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:55، 56

ومن خلال الإحالات الزمنية الحاصلة في أواخر الفصلين الثاني والرابع نجد أمامنا عمر الشخصية وهو (9سنوات)في نهاية الفصل الثاني الوزارة :

"**حدث ذلك بشارع محمد موسى ببنغازي سنة 1953م. لعل عمري آنذاك حوالي تسعة أعوام**"[1]

وهذا مايعكس منطقية عدم قدرته علي إبداء الرأي فيما يحيط به من أمور وأحداث في الفصل الثاني، وإنما يعكسها من خلال رأي عام كلي كما تم تشخيص ووصفه لشخصية "الجمل"، في الفصل الأول أو من خلال أحداث غير مفهومة السبب كما في مظاهرات إسقاط الوزارة الحاصلة في الفصل الثاني "ليلة سقوط الوزارة".

كما أن عمره –من خلال حساب سريع– (21 سنة) في نهاية الفصل الرابع وعند السفر كما سنلاحظ هي الإشارة الزمنية النادرة في الفصل الرابع"مدرسة الكناسين"

" **إن ما كدر الجمل وسحق كبرياءه، وقتل الأمل فيه هو هزيمة يونيو 1967م، بعد رحيلك يا دُقَّاق، بعام وستة أشهر فقط !!**".[2]

كما أننا نتابع ما يعرف بالتلخيص الزمني الحاصل عبر الفصلين الثالث والرابع من خلال تغطية مدة طويلة (في عمر الشخصية المنتمي لزمن القصة) بواسطة بضع صفحات في الخطاب مع إنتقاءات مشهدية تنعكس أمامنا.

إننا ومن خلال ممارسة التقطيع للترهينين السابقين في أواخر النص الثاني والرابع سنجد أمامنا ما يلي :النص الأول في الفصل الثاني:

حدث ذلك بشارع محمد موسى ببنغازي سنة 1953م. لعل عمري آنذاك حوالي تسعة أعوام

الحدث: إسقاط الوزارة / بلوغه التسع سنوات

الشخصية: الدقاق (المتكلم) / الدقاق (المتلكم)

الزمن: سنة 1953.م / سنة 1953.م

المكان: شارع محمد موسى ببنغازي/ لا يوجد .

كما سنجد أمامنا ما يلي من خلال تحليل الترهين الثاني والموجود في أخر الفصل الرابع :

" **إن ما كدر الجمل وسحق كبرياءه، وقتل الأمل فيه هو هزيمة يونيو 1967م، بعد رحيلك يا دُقَّاق، بعام وستة أشهر فقط !!**"

الحدث /تأثير هزيمة يوليو علي الدقاق /رحيل الدقاق(المتكلم)

---

[1] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:35

[2] محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل/ص:61

الشخصية /الجمل /الدقاق (المتكلم)
الزمن / 1967 .م / أول 1966
المكان /لا يوجد / لا يوجد

ندرك عبر المقاطع السابقة تكامل المكونات الأربعة للحكاية في الحالة الأولي، فيما حضرت ثلاثة فقط في الثاني، وغاب المكون المكاني، ذلك أن الخطاب قادم من الغير، أي من خارج الشخصية (المتكلم) عادة. وهذا ماجعل الفضاء المكاني المصاحب عادة يختفي لصالح طرح داخلية الفضاء الشخصي للجمل من قبل المرسل للرسالة.

إننا هنا ونتاجاً لتواجد ثلاثة مكونات لم نرصد المكون الرابع وهو الفضاء المكاني، إن التحدث عن الأزمة الشخصية يعكس هنا فضاء الشخصية ويطرح الهموم الشخصية للجمل في مقابل الحدث الأكبر وهو الهزيمة وانعكاساتها الداخلية وهو ما ينسجم بالطبع مع ما راكمناه سابقاً.

هناك نقطة أخرى وهو أن ذلك يعكس خصوصية الفصل الثاني والفصل الرابع:

إن الفصل الثاني (ليلة سقوط الوزارة) وهو يؤطر من خلال رؤية غير شخصية يعكس خصوصية الفصلين السابقين (الأول والثاني) (ليلة عرس الجمل، ليلة سقوط الوزارة)، كما أن الفصل الرابع وهو ينتهي بإقفال يعكس خصوصية الشخصية أي رؤية شخصية يعكس خصوصية الفصلين الثالث والرابع ومن خلال كل ذلك يطرح من خلال الفصل الأول والثاني فضاءات لا تعكس (الشخصيات) من الداخل ولكن من الخارج، فيما الفصلين الثالث والرابع يعكسان فضاء الممثلين الداخلي.

ومن خلال كل ذلك استنتجنا شبكة العلاقات التالية لرواية عرس الجمل :

رقم الفصل وعنوانه	1) ليلة عرس لجمل		2 ليلة سقوط الوزارة
نوع الرؤية:		خارجية	
المكونات المترابطة في العنوان وحكاية للفصلين 1، 2		شخصيات وحدث، زمن	
الفضاءات المكانية في الفصل 1، 2	فضاء أصغر (الحي)		فضاء أكبر (بنغازي)
الفضاءات المكانية في الفصل (3)،(4)	فضاء أصغر الرصيف		فضاء أكبر (بنغازي)
المكونات المترابطة في عنوان وحكاية الفصلين 3، 4		شخصيات ومكان وحدث	
الرؤية		داخلية	
رقم الفصل وعنوانه	رصيف الصيادين		مدرسة الكناسين

(شكل 4-1 يوضح شبكة العلاقات في رواية عرس الجمل)

ترابط إضافي جميل أخر نجده من خلال انتهاء الفصل دائما بالتأسف علي ما حدث للجمل، فهو في نهاية الفصل الثاني يتعرض لشج الرأس من قبل المتظاهرين، وفي نهاية الفصل الرابع يتعرض للألم و الانكسار لأخبار الهزيمة في (1967.م)، إن الجمل كما رأينا بهذا الشكل هو ضحية مستمرة للأحداث الكبرى التي يتعرض لها الوطن و الأمة.

ففي الفصل الثاني الذي يؤطر لانتهاء مرحلة من عمر الشخصية الدقاق يتعرض راعيه وصديقه "الجمل" لشج الرأس في مظاهرة ضمن مدينة بنغازي وداخل الوطن الكبير ليبيا، فيما ونحن نستعد للانتقال مع الشخصية خارجيا لنتابع ما حصل لها خارج الوطن بعد الفصل الرابع، نتابع ألم الجمل بسبب سقوط فلسطين، وهو ألم نفسي وليس عضويًا وناتجًا عن الأحداث الكبرى في الوطن العربي

4-6 خلاصة

من خلال كل ما سبق نستطيع أن ندرك أن هناك تنظيما بين بنية عنوان الفصل وبنية الحكاية الحاضرة في ذات الفصل كما نرى من خلال الشكل المرفق أنه في الفصل الأول والثاني كان العنوان المُرهَّن عنوانًا يتكون من (زمن، شخصية، حدث) ووجدنا حضور المكون الزمني في الفصلين المذكورين، كما انه في الفصلين الثالث والرابع المكان هو الحاضر بدل الزمن من خلال العناوين والبنية الداخلية للحكاية ذاتها، الفضاءات المسيطرة هي الفضاءات الغير الشخصية والرؤية غير الذاتية في الفصلين الأول والثاني بينما نجد في الفصلين الثالث والرابع الفضاء الشخصي حاضرا والرؤية الذاتية واضحة، وكأنما الشخصية تفتح مبدئيا علي الزمن ثم مع تطور التجربة علي المكان، ثم عليهما معا مع نمو التجربة. أو ربما يعكس ارتباطا وحضورا للفضاء الشخصي أثناء القيام بتشخيص الأحداث المستمرة المتمثلة في عمليات الصيد والتعلم في المدرسة، وغيابه أثناء تشخيص الأحداث المرحلية أو المحورية المفصلية، كعرس الجمل الذي لن يتكرر وكذلك سقوط الوزارة الذي لن يكون يومياً.

من خلال الشكل السابق (شكل 4-1) نستطيع أن ندرك الفضاءات المكانية الجزئية في الفصل الأول والثالث بينما الفضاءات المكانية الكلية في الثاني

كما أن هناك تنظيما متميزا علي مستوى الفضاءات المكانية المرصودة في عملية انتقال من الجزئي للكلي ثم العودة من جديد للجزئي و الانطلاق منه للكلي، ومن خلال كل ذلك أسس وباقتدار ماضي الشخصية وأبعادها التي ساهمت في تشكيلها وتكوينها.

القسم الثالث

تمهيد نظري حول التداخل النوعي والإجناسي

الفصل الخامس

التداخل النوعي في رواية القوقعة لعبدالله الغزال

الفصل السادس

التداخل النوعي والإجناسي في رواية المداسة لمحمد الأصفر

الفصل السابع

التداخل النوعي في رواية الأيام الأخيرة في علاج لمحمد العريشية

خاتمة

مدخل نظري :

سبق أن عرفنا بالتفصيل في الكتاب النظري الأول من هذا المجلد الأول في فصله الرابع طبيعة وكيفيات تحقق التداخل النوعي والإجناسي في السرد الحديث، ونسعى هنا في هذا القسم أن نطبق تلك الرؤى، ولكي نضع القارئ الذي (ربما) لم يطلع على الكتاب الأول، فإننا نعيد جزءا من تلك المادة النظرية التي سعينا فيها لتأسيس ما نعرفه بسرديات التداخل النوعي والإجناسي.

حيث سنبدأ هنا بتعريف المقصود بالخطاب النمطي الذي نراه يتمثل في الرواية التقليدية التي ليس فيها إي انزياح فني عن شروط تحقق السرد سابق الذكر التي سبق أن أوضحناها في الكتاب النظري الأول، ثم نعرف ببعض الخطابات النمطية التي صار لها نتيجة لحضورها الطويل في أجناس أدبية مختلفة من القول فهم خاص لدى متلقيها،وسنحاول متابعة كيفية تداخلها مع السرد وكذلك كيفية حضور أجناس أخرى داخل السرد.

يمثل الخطاب النمطي القاعدة الأولى التي بُنِيَ عليها السرد ويتأسس محكية كما يلي:

مادة حكائية يرويها راوٍ لمروي له، وهذه المادة الحكائية ليس بالضرورة أن تكون ذات علاقة بكاتبها وهي افتراضياً تعتبر مادة لعبية، ولكنها قابلة للتحقق منطقياً في زمن آخر ومكان آخر، ولا توجد علاقة خاصة بين راويها وبينها –هذه المادة– فهو لا يتخذ من خلال التلاعب السردي موقفاً خاصاً وإنما موقفه صريح وواضح من المادة التي يحكيها.

كما أنها تتأسس عبر لغة سردية واقعية وغير شعرية، وهي باستمرار عبارة عن حكاية لأحداث وأقوال ظاهرة ليس فيها عوالم غير مرئية أو أشياء عميقة.

إننا بذلك أمام الحكاية في جذرها التأسيسي، التي تحولت العديد من التحولات التي نتجت عن مدارس أدبية وتنظيرات ورؤى فكرية، تحولت لتصطبغ من خلال انتقاء كتابها لأحداث خاصة وشخصيات نمطية لرومانسية، كما تحولت من خلال اعتمادها على أحداث حقيقية لما يعرف بالواقعية التسجيلية، وتحولت عبر الخطابات النوعية – التي ليست إلا أداة للتحايل على اشتراطاتها السابقة– إلى خطاب جديد تعددي أو فردي نوعي.

الخطاب النوعي:

نقصد بالخطاب النوعي ذلك الخطاب المتضمن داخل الخطاب الكلي للرواية الذي يتأسس له بحكم تعاليه حضوراً ضمن أجناس وأنواع متعددة ومنها الرواية، ويحضر هنا كخطاب من خلال الراوي ليحقق عبر طبيعة النمطية الخاصة الفرصة لخلق قناة أو معبر للانزياح نحو

غير النمطي. وهو يخترق التداول المعتاد فيتحقق عبر ذلك الاختراق خلخلة فنية وجمالية ويتحول الخطاب الروائي من العادية والنمطية المكررة منفتحة على آفاق وألوان شتى من التعبير والبناء.

اشتراطات تحقق الخطاب النمطي:

سبق أن عرفنا الخطاب النمطي قبل قليل، ونحن هنا نتحدث عن اشتراطات تحققه باعتباره الدرجة الصفر من المحكي على عدة مستويات وعبر القناة الخطابية من الراوي إلى المروي له:

1) الخطاب النمطي داخل الرواية يحكي أحداثاً حدثت لشخصيات في زمان ومكان عبر لغة عادية سردية.

2) الخطاب النمطي يحكي قصة، قابلة للتحقق واقعياً. (وهو بهذا ليس فنتازيا).

3) العلاقة بين الراوي والمادة التي يحكيها في الخطاب النمطي بيّنة وليس فيها خفايا، وكذلك بينه وبين عوالمه التي يؤسسها أو مجتمعه الروائي.(وهو بذلك يختلف عن خطاب السخرية حيث الكاتب يتخذ موقفا من أحد مكونات حكايته أو كلها أو خطاب الأسطرة الذي يتخذ فيه الكاتب موقفاً من أحد بنى حكايته أو كلها).

4) الحكاية التي يحكيها الخطاب النمطي لعبية وليس بالضرورة أن تكون قد حدثت، وفي حال ظهور ما ينبئ عن تحقق حدوثها واقعياً فإن هذا يقودنا إذا كان يعبر عن حكاية شخصية للسيرة الذاتية وإذا كان غير ذلك للتاريخ. بينما إذا طرِح ما يشكك في اتفاق الكاتب والقارئ اللحظي على تحقق المادة فإن ذلك يخرق منطلقنا هذا ويقودنا لمنطق اللارواية..

5) الخطاب النمطي يتناول غالباً عوالم ظاهرة ومدرَكة عبر الحواس بسهولة. وذات أبعاد منطقية و نهج سببي (له أسباب منطقية) في التحقق. وخرقه يخرق هذا الشرط.

الخطاب الفنتازي (الغرائبي والعجائبي)

أولاً/ الخطاب الغرائبي كخطاب نوعي: يمثل الخطاب الغرائبي حالة خروج عن الشرط الثاني من شروط الخطاب السردي النمطي؛ أي قابلية حكاية الخطاب السردي النمطي للتحقق، حيث يطرح الخطاب الفنتازي بنوعيه الغرائبي والعجائبي مادة غير قابلة للتحقق واقعياً ولكن الراوي بقدراته الفنية وعبر هذا الخطاب النوعي يجعلها قابلة للتحقق.

والخطاب الغرائبي كما العجائبي موجود وبقوة في الحكايات الشعبية، وفي السير البطولية وغيرها، وهو متواجد على المستوى الشفهي أو المستوى المكتوب؛ بل إن الفنتازي بنوعيه (الغرائبي والعجائبي) كان الخطاب النوعي الأكثر حضوراً في روايات الرواة الشفهية في السير الشعبية العربية القديمة.

ثانياً/ الخطاب العجائبي كخطاب نوعي

يختلف العجائبي عن الغرائبي في نقطة مركزية هي: قضية الترهيب أو طاقة الخوف التي تتلبس الخطاب الغرائبي وطاقة الإدهاش التي يتسم بها الخطاب العجائبي.

والخطاب العجائبي خطاب موجود كما الغرائبي في السير الشعبية ويتحقق مثله من خلال الخروج عن الشرط الثاني من شروط تحقق الخطاب السردي النمطي بكون الخطاب العجائبي يبنى على عدم قابلية تحققه منطقياً، وهو موجود بكثرة في الرواية العربية وعلى عدة مستويات من التواجد؛ حيث من الممكن أن يحضر بشكل بسيط وسريع أو يصبح مادة لعمل متكامل.

الخطاب الساخر

يتحقق الخطاب الساخر داخل الرواية من خلال الإخلال بالشرط الثالث من شروط الخطاب السردي النمطي وهو شرط العلاقة بين الراوي والمادة التي يحكيها التي تكون في الخطاب المذكور مبنية على الوضوح، حيث الراوي يستخدم طريقة مباشرة وواضحة في التعاطي مع المجتمع الحكائي الذي يرسمه، بينما في الخطاب الساخر تكون هناك علاقة سخرية خفية يمارسها الراوي متلاعباً بالعلاقة بينه وبين المروي لهم، وكذلك مبيّناً بشكل خفي عن موقف من تلك العوالم بطريقة غير مباشرة، والخطاب الساخر موجود في الأحاديث الشفوية وفي الأدب المكتوب بأشكال مختلفة ومتنوعة.

خطاب الأسطرة (التفخيم)

وهو خطاب نوعي عكسي لما سبق تقديمه عند الحديث عن الخطاب الساخر، وهو مثله يتحقق من خلال الإخلال بالشرط الثالث من شروط الخطاب الواقعي وهو شرط العلاقة الأولى بين الراوي والمادة التي يحكيها؛ أي أن هناك علاقة خاصة بين راوي الخطاب والمادة الحكائية، التي قد تكون حدث ما أو شخصية ما أو مجتمع روائي متكامل

كما يرى أي متتبع لخطاب الأسطرة في الكثير من روايات "الكوني" مثل "واو الصغرى" حيث نجد منذ البداية أنفسنا في خطاب الأسطرة النوعي من خلال توظيف الراوي لكافة مكونات الخطاب ضمن هذا الخطاب النوعي وعبر طاقة التفخيم والأسطرة المؤسسة له.

خطاب السيرة الذاتية النوعي:

تمثل السيرة الذاتية نفس الخطاب السردي النمطي، مع الإخلال بالشرط الرابع من الشروط سابقة الذكر التي تم وضعها ضمن آليات الخطاب السردي النمطي، وهو شرط أن المادة المحكية ضمن ذلك الخطاب (لعبية)، وليس بالضرورة أن تكون قد وقعت، بينما في السيرة الذاتية نحن أمام سرد لأحداث –يفترض– أنها وقعت لصاحبها الذي يحكيها عبر سيرته (ونحن نقصد هنا سيرة ذاتية مكتملة العقد)، وليس المنطقة المختلطة بين السيرة الذاتية والخطاب السردي النمطي التي تفنن الكثيرون في إنشاء تسميات لها.

الخطاب التأملي النوعي:

يتحقق عبر الخطاب التأملي النوعي خروجاً عن الشرط الأول من شروط تحقق الخطاب السردي النمطي، وهي السردية، حيث نتحول في الخطاب النوعي التأملي من الإخبار والسرد إلى التأمل والفكر.

والخطاب التأملي ينقسم لعدة أنواع من خلال طبيعة الفلسفة أو العلائق الفكرية التي يطرحها الراوي أو المتأمل عبر رؤيته ومن خلال هذا الخطاب النوعي وكذلك طبيعة الفلسفة أو الرؤية التي تغلب عليه.

ونجد أنواعاً من الخطاب التأملي:–

1) الخطاب التأملي المجرد.

2) الخطاب التأملي الصوفي.

3) الخطاب التأملي الوجودي.

كما يتم التأمل ضمن السرد لبناء الشخصيات أو التأمل لتفسير حدوث أحداث وغيرها من الأدوار السردية غير المباشرة.

الخطاب الداخلي أو النفسي العميق:

وهو خطاب نوعي يتحقق عبر الإخلال بالشرط الخامس من شروط تحقق الخطاب السردي النمطي؛ وهو أن المادة المحكية غالباً ما تكون خارجية وليست داخلية ولا تسعى لخلق حالة نفسية خاصة عند المروي لهم، بينما هنا نحن في خطاب يسعى منذ البداية للحركة داخلياً نفسياً- ويسعى في بعض الأحيان -عندما يكون انطباعياً- إلى خلخلة ذات المروي عبر طرح سوداوية تلك الذات الراوية.

خطاب الأجناس والأنواع الأخرى:

يندرج كخطاب نوعي ضمن مجموع الأخطبة النوعية المؤسسة للخطاب الروائي الحديث، العديد من الأخطبة الحاوية لأجناس وأنواع تعبيرية أخرى، فنجد شعر النثر وهو ينتمي لجنس آخر غير جنس السرد و نجده كما سنرى في التجارب التالية، حيث يخرج جنس الشعر من تداوليته المعتادة لتداولية أخرى ويصير هو نفسه فاعل خاص مع مجموعة فواعل الرواية. ومنها أيضاً المقال والرسالة والمذكرة وغيرها التي تنتمي من حيث نوعها لتعبيرية أخرى، ولكنها تحضر هنا داخل الرواية لتؤدي غرضاً خاصاً مطلوباً منها ضمن سياق هذا الخطاب الروائي.

الخطاب الروائي وتداخل الأخطبة النوعية:

ليس الخطاب الروائي إلا تعريفاً عاماً لهذه الأخطبة النوعية المتتالية ضمن الخطاب الروائي، بينما يمثل المعمار الروائي البناء التركيبي لهذا الخطاب والمكون من مجموعة من الخطابات النوعية المتعالية التي تجتمع داخل الخطاب الروائي. ونحن كما رأينا من خلال الروايات، أو التعريفات السابقة أن معمار الرواية باعتباره تركيباً يتكون من هذه الأخطبة النوعية يبقى هو المدخل الشرعي لنا مع الوعي بأن للمستوى النصي مواضعه التي لنا نقترب منها هنا في هذا البحث.

أخيراً

نعود لنؤكد أنه في كثير من الحالات دون العودة من مستوى الخطاب إلى الحكاية الأولى لا يمكن الاشتغال على الخطابات النوعية، ولا تحديد مواصفاتها النوعية وهو ما رأينا في سياق اشتغال آخر أن "د.سعيد يقطين" وهو يجس السيرة الشعبية قد مارسه، فمستوى الحكاية كمستوى تأسيسي يظل هو الفيصل في تحديد طبيعة الخطاب النوعي الذي يؤسس ويبني معمار الخطاب.

الفصل الخامس

التداخل النوعي في رواية القوقعة ل"عبدالله الغزال"[1]

5-1 مدخل أول عن حكاية رواية القوقعة:

5-2 شبكة بناء علاقات شخصيات القوقعة

5-3 تعريف بالخطابات النوعية الداخلة في تشكيل الخطاب الروائي لرواية القوقعة

5-4 خطاب الحكمة وآليات بنائه والبعد التربوي ضمن علاقات الشخصيات:

5-5 تحقق البعد التربوي عبر المسار السردي الطويل لبناء شخصية ناسكة :

5-6 الخطاب التأملي في رواية القوقعة

5-7 الخطاب التأملي بين الأدوار الحكائية والتقنيات السردية

5-8 العتمة التجلي والخطاب التأملي

5-9 أخيراً منتهى بنية خطاب التأمل (الأسئلة الأجوبة)

5-10 الخطاب المشحون بطاقة الخوف (أو قريبا من الغرائبي) ضمن النسق التأملي.

5-11 المواصفات النمطية للخطاب التأملي.

5-12 خلاصة

[1] عبدالله الغزال/القوقعة/مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت لبنان/ط.2006/1.م

5-1 مدخل أول عن حكاية رواية القوقعة:

بالإضافة إلى إلخطاب السردي النمطي الذي لا يخلو عمل سردي منه نجد في رواية القوقعة حضور الخطاب التأملي وحضور خطاب الحكمة، بالإضافة إلى حضور بسيط للخطاب الغرائبي بشكل بسيط ونادر، والقوقعة بهذا الشكل من أشكال التجريب التي تنحو بالرواية العربية نحو مواضع جديدة مختلفة عن السائد والمعتاد. ولقد استطاع الروائي في القوقعة أن يتجاوز التوظيفات السائدة السابقة من خلال مغامرتين اثنتين نراهما يلخصان جانبا مهما من جوانب تجربته: المغامرة الأولى تحققت عبر الخروج للتأمل في تجربة سابقيه خاصة "إبراهيم الكوني" وهما ممارسة الأسطرة وتوظيف الفضاء المكاني الصحراوي الحاوي بشكل أولي ومبدئي على فواعل وشخصيات ومكونات قابلة لأن تكون مادة للأسطرة وللتفخيم المناسب لطرح الحكمة. حيث نجد في القوقعة عدم التركيز على بعد الأسطرة والاكتفاء بالتقنيات السردية الأخرى، حيث كان حضورها بسيطا جداً ضمن بدايات توظيف خطاب الحكمة في مدخل الرواية. أما المغامرة الثانية فتتحقق من خلال توظيف هذه التقنيات والخطابات المختلفة ضمن فضاء مكاني وزماني مختلف عن تجارب السابقين حيث نجد في القوقعة دخول الروائي بروايته لفضاء المدينة ومن خلال شخصيات (مدينية) معاصرة في الزمن الحاضر خاصة مع شخصية ناسكة، وبائع البقول، ونوار وأم ناسكة وغيرها وهي شخصيات أرى أن اختبار استحضار التأمل معها يمثل دليلاً على قدرات كاتبها، خاصة وأن فعل التأمل في القوقعة كما سنرى يتم على مستويات متعددة، كما نجد فعل التأمل لا يتم هنا عبر المخاتلة اللفظية كما في تجربة جمال الغيطاني التي تقوم على المزج بين الصوفي والجسدي (الإيروسي) و الخلخلة التي يحدثها هذا التوظيف من الراوي – المتكلم باسم الروائي– على المروي لهوالقراء مع إضاعة الحكاية التي تمثل جوهرًا حقيقيًا لكل عمل روائي أصيل.

هنا نحن مع سرد لا يعتمد على المخاتلة للفظية المتكررة ولا على الأسطرة والفواعل غير الطبيعية، هنا نحن مع استفادة الروائي من تقنيات متعددة سنقوم شيئا فشيئا بالتفصيل فيها مع البدء هنا من خلال تحديد المكونات النوعية الخطابية التي تحققت فيها.

5-2 شبكة بناء علاقات شخصيات القوقعة

ما كان نمطيا في شخصيات القوقعة، هو أن الشخصيتين المركزيتين، (ميكال، ناسكة) كلاهما كانا يتحركان تحت تأثير فعل قوى خارجية ضمن محوري السلب والإيجاب، فميكال كان تحت تأثير معلمه شيخ الضريح وكذلك تأثير الشيخ الطرابلسي القديم عليهما معا، وعندما انتقل لليبيا وجد العجوز بائعة المراهم التي كانت بمثابة الموجه لتحركاته، وسنجده وقد فقد قوقعته قد ذاته في الوقت نفسه، بينما يعيش ميكال في النيجر في مراهقته تحت تأثير الزنجية التي حاولت إغواءه وتاريخ العلاقة بينها وبين صاحبها وتلك الصور التي رآها.

وناسكة أيضا التي تعيش تحت تأثير إغواء ذكرى الخالة وفعل ابن صاحب المزرعة من جهة بينما من جهة أخرى نجد تأثير الأم الإيجابي على تكوينها يعاضد فعل الأم فعل معلم القرأن الأعمى في طفولتها.

ناسكة تعيش تحت تأثير أمها وحضورها الصامت في عمقها وستعيش أزمتها الذاتية من خلال تمزقها بين أمها وخالتها في الماضي، حيث خالتها شخصية الغواية النمطية وذكرياتها تعتبر مددا جيدا لنزوحها نحو الغواية، كذلك الفتى ابن صاحب المزرعة، الذي لم نجد له اسمًا طول الرواية، يمثل الشخصية السلبية على ناسكة. وسنجد لميكال معلمه شيخ الضريح، ثم من خلال علاقات الشخصيات السابقة سنتابع طبيعة الشخصية الروحية والشخصية الشيطانية أو المساعد والمعيق.

5-3 تعريف بالخطابات النوعية الداخلة في تشكيل الخطاب الروائي لرواية القوقعة

1) الخطاب الواقعي السردي: يشكل الخطاب الواقعي السردي من حيث المساحة النصية أغلب مادة الخطاب الروائي بينما تخترقه باستمرار الخطابات النوعية الأخرى لتحقق من خلال تحولات السرد، أثناء ذلك الخرق، الفرصة للروائي لكل يرسم ما يريده فنيا وفكريا من كتابته.

2) خطاب الحكمة : يمثل خطاب الحكمة الذي يتجلى من خلال تجسيد حِكم خاصة منذ بدايات هذه الرواية، من خلال العلاقة النمطية للمربي والمريد أو بين التلميذ والشيخ، أو ما يشبه هذه العلاقة من العلاقات كالعلاقة بين ميكال والعجوز بائعة المراهم أو بين ميكال والجدة.

3) خطاب التأمل: يمثل خطاب التأمل الخطاب التكتيكي أو الخطاب الأكثر فعلاً في رصيد بناء خطاب هذه الرواية حيث نجدنا عبر هذه العلاقة أو النمط من العلاقة نتابع كيفيات تأمل الراوي عبر وعي ميكال في الأكوان المحيطة به وكذلك كيفيات تأمله عبر وعي ناسكة في ذاته وكينونتها الأنثوية.

4) الخطاب الغرائبي: هو الخطاب الأقل حضوراً من حيث كم المساحة النصية، وكذلك من حيث مرات التحقق وكان حضوره في مرات قليلة لرفع دراما التوتر النصي فقط.

5-4 خطاب الحكمة وآليات بنائه والبعد التربوي ضمن علاقات الشخصيات:

5-4-1 تعريف بخطاب الحكمة

يتشكل خطاب الحكمة في رواية القوقعة منذ بدايتها ويصبح بذلك الخطاب المرجعي الذي يدور عليه فعل ميكال التأملي فيما بعد، وبغية جس الخصائص النوعية التي يمتلكها هذا الخطاب بشكل منظم، سيكون علينا فحص مكونات الحكاية ضمن هذا الخطاب النوعي، ثم ننطلق من الحكاية لننظر –على مستوى الخطاب – في العلاقة بين الراوي المروي له، باعتبار أن هذه العلاقة من أهم العلاقات التي يتأسس بموجبها أي خطاب سردي، ثم سيكون علينا فحص نمط المادة السردية النوعية المنتجة.

5-4-2 البحث في تجسد الحكمة ضمن مسار ميكال السردي:

بالنظر في الأحداث التي تتحقق منذ بداية الرواية نجدنا في متابعة لحكمة خاصة يطرحها الراوي ثم يضعنا في السياق الذي أنتجت فيه هذه الحكمة. هذا السياق هو الشخصية المعلمة والشخصية المتعلمة. ضمن طرح هذه الحكمة يتوقف كما نرى الحدث ونصبح نتلقى ما يفترض أنه فوق الحدث الديناميكي باعتباره بنية فكرية قارة أنتجتها مستخلصات لتجارب سابقة.

لنتابع كيف يتم ذلك منذ البداية في المقطع التالي الذي ينضح بما سبق أن قلناه :

"**(أ) شقيّ من لم يذق حلاوة البحر..!**

وشقيّ من لم يتلذذ يوما بحلاوة الملح الأجاج ..

(ب) هكذا علمه كبير القرية في حومة الضريح، منذ أن كان طفلا يركض بساقين عاريين أسودين نحيلين على الضفاف الرطبة المعشبة ويجمع أصداف النهر"[1]

في المقطع الأول (أ) نجدنا مع رؤية خاصة مختلفة عن الطبيعي. هذه الرؤية تصدم المتلقي وهو يقرأ بداية الرواية، الراوي لكي يتخلص من عبء هذه الرؤية المختلفة، يحيلنا على شخصيتين: الشخصية الأولى شخصية (ميكال) (التلميذ أو المتعلم المجهول) ، بينما الشخصية الثانية هي شخصية (كبير القرية) لنتذكر هنا أننا لسنا مع ما يمكن اعتباره حدثا تقليديا، فنحن هنا أمام بنية الخطاب شبه الصوفي باقتدار التي من الممكن أن ينتج عنها خطاب الحكمة.

من زاوية أخرى عندما ننظر في الشخصيات: نجد كبير القرية باعتباره شخصية ذات بعد اعتباري (ضمن ما يتوقعه المروي له من قدرات ميكال وما يقبله عقليا) الذي يتحمل باقتدار هذا الخطاب الخاص ويجعل منه منطقيا. لنتابع المزيد من المقاطع في بداية الرواية التي تطرح رؤية مختلفة للحياة والكون ويصبح ضمنها البحر مركزيا وتصبح أسطرة الشمال/البحر هي الهاجس الرئيسي الذي يبرزه الراوي من ذات الشخصية التي يتفاعل معها.

---

[1] عبداللة الغزال/القوقعة/ص،15

"شقيّ من لم يقف ولو ساعة من نهار على أعتاب الهيكل العظيم، ويشاهد زرقة الماء مغتسلا برذاذ اللجج، ويتنشق الأنفاس الخالدة ليتجاوب بعدها صدره بالهدير المقدس. وشقي من لم يغترف من الخضم الكبير غرفة بيده، ويرفعها إلى وجهه، ويشمها. يتركها تتنفس في وجهه بالضوء والظلال. ثم يستنشقها. يسربها إلى أعماقه نشقا طاهرا مبللا بِطَلِّ السر. ليتخلق السر في الزمن الخالص طورا بعد طور، آهة. زفرة. كلمة. يقينا."[1]

إن الراوي كما نرى يحكي لنا عن شقاء من لم يقف ساعة من نهار أمام البحر ويسميه هنا بالهيكل العظيم، ويطرح طبيعة الخلود التي تسم أنفاسه ثم يمضي فيرسم لنا صورة خاصة لطبيعة المفترض أن يعمله من لم يشق، فهو يغترف من البحر غرفة فيشمها ويستنشقها تلك الغرفة المقدسة. إننا كما نرى أمام رؤية قاطعة ونهائية وكاملة وتتحرك في المناطق القصوى للأشياء حيث العظمة و السر واليقين والطهارة.

5-4-3 البعد السيميائي لمسار ميكال

ما يحدث أمامنا هنا من علاقة يمكن إجمالها من وجهة النظر السيميائية في العلاقة القائمة بين المرسل والمرسل إليه. حيث الشيخ المرسل يمارس نوعاً من التوجيه لذات ميكال لجعلها تحاول أن تمارس نوعا من الوصل مع الموضوع (البحر) لتقلب بذلك الوضع القائم حاليا وهو وضع الفصل[2] بين الذات (ميكال) والموضوع (البحر) الذي لا يمتلك الأهمية في ذاته ولكن في القيمة[3] التي يمتلكها أو كينونة السر العميقة التي رأينا الشيخ يتحدث عنها في المقطع السابق، وحيث أن موضوع القيمة هو موضوع السر فإننا نقترب بلا شك من عالم الحكمة حيث الرغبة في نيل الأسرار العميقة تفوق لدى الباحث عن الحقيقية أي قيمة أخرى.

هذا المسار السردي الأكبر سيكون هو المسار الرئيسي الذي يحرك ميكال حيث يتحرك ميكال غالبا ضمن موضوعات قيمة ذات بعد حكمي بل سيتحول هو ذاته ونتيجة لفعل التحريك هذا – ضمن إطار تربيته الخاصة– ليمارس فعل التأمل الذي يمثل أول خطى التحرك في البحث عن موضوع القيمة أو السر. هذا السر عندما يكتشفه ميكال في آخر الرواية يترك كل شيء وراء ظهره ويعود للوطن النيجر.

سنجد العلاقة ذاتها التي تمثل دائما علاقة التحريك ضمن خطاب الحكمة باعتبار أن الحكمة ذاتها لا تسوق هذه العلاقات لذاتها ولكن لكي تكون أداة في علاقة التواصل الخاصة بين المرسل (الشخصية المرجعية) وبين المرسل إليه(الشخصية الرئيسية) وذلك لكسر كل حجب

---

[1] عبداللة الغزال/القوقعة/ص،15

[2] الفصل هو أحد وضعين تأخذهما الذات من موضوع الرغبة في السيميائيات السردية، للمزيد حول هذا الموضوع راجع :رشيد بن مالك/مجلة البحرين الثقافية/ رشيد بن مالك /مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/مجلة البحرين الثقافية/عدد:4

[3] في السيميائيات السردية الذات لا تسعى للحصول على موضوع الرغبة في حد ذاته ولكن للقيمة التي يمتلكها.

الإعاقة الفطرية لديه باعتبار أنه لا معيق ظاهر مباشر غير هذا الطبيعة البشرية الرافضة (فطريا) لكل فكرة غريبة مثل ما سبق قوله. بحيث يصبح الإيمان بهذه الحكمة أداة المعين في صراعه مع المعيق أثناء سعي الذات للتحول والاهتمام بتحقيق التوجه الصادق نحو موضوع القيمة . لهذا سيستمر المرسل في ممارسة فعله هذا سواء من حيث الكلام المباشر أو من حيث التصرفات الفطرية والأوضاع التي يتأمل الراوي لكي يحققها، لتتكامل بذلك أمامنا صورة المتلقي للحكمة.

فنحن كما نرى لسنا مع سرد عادي فيه إخبار عن حكاية معتادة ولكن نحن نتابع قضية (تحريك) من مرسل للذات نحو موضوع هذا البعد السيميائي يصبح واقعيا ضم مفاهيم السرديات تصوير فعل تربوي يتضمن توجيه الذات نحو قيم عليا تتعلق بالمثالي والمقدس لدى مجموعة بشرية.

لنتابع المقطع التالي لندرك المزيد من الممارسة الدالة على تحقق البعد الحكمي

" **علمه كبير القرية أيضا أن الغفلة كل الغفلة هي أن يسلم كائن البشر نفسَه طوعا لبهتان المكان ويتوارى داخل صَدَفَةِ العظم في غفلة من زمن الرحلة، وأن الحسرة كل الحسرة لمن تفوته لحظة الكشف الخالدة.**"[1]

وسنجد إعادة هذا القول بشكل مختلف بحيث لا يحدث تكرار. كما نجد صدوره من شخصية أخرى نمطية تقترب من عمر الشيخ المذكور وهي الجدة.

"**يفتح الشيخ الهرم عينيه ويغمضهما، ثم يفتحهما من جديد، ويقول له بفمه المجعد المحاط بأخاديد غائرة متداخلة العبارة الغامضة "أصداف النهر ليست كأصداف البحر"، ثم يعود لملاحقة الأفق. يركض صوب البيوت ملطخا بالطين وفي عينيه مرح حزين، يجد الجدة تتقرفص في الركن، يريها الغنيمة، تفتح عيونها العمياء وتقول له أيضا: "أصداف النهر ليست كأصداف البحر**"[2].

إننا كما نرى مع ذات الرؤية المختلفة عن المعتاد التي تصدر عن شخصية خاصة وتتميز بكونها قاطعة ونهائية وتصدر عن ذات قديمة في الوجود. كما نجد في المقطع التالي البعد التصويري الذي يحقق حضور مواصفات تلك الذات التي تمارس دور المرسل.

سنجد المرسل غالبا في هذه الرواية يتميز بنفس البعد النمطي: القِدم وصعوبة الرؤية (على المستوى البصري) والوعي بالمستقبل وامتلاك طاقات حوارية فوق عادية.

سنجد ضمن السرد ما يرفد تحقيق هذا القِدم و إعطاء هذه الشخصية ضربا من ضروب الحكمة. لنتابع هنا صورة الشيخ النمطية التي يتحقق بواسطتها رسم ما ذكرناه سابقا.

---

[1] عبداللة الغزال/القوقعة/ص،16

[2] عبداللة الغزال/القوقعة/ص،19

"(أ) يجد كبير القرية يتلفع بدثار الصوف (ب) ويستند على الحائط ككومة قش، (ج) ويحدج الأفق بعيون مغلقة،(د) يفتح الصبي يده الصغيرة، فتتلألأ حفنة الأصداف اللزجة بألق أصفر تحت حزم الأشعة المارقة من بين أغصان الشجر العتيق،(هـ) يفتح الشيخ الهرم عينيه ويغمضهما، ثم يفتحهما من جديد،(و) ويقول له بفمه المجعد المحاط بأخاديد غائرة متداخلة العبارة الغامضة "أصداف النهر ليست كأصداف البحر"، (ز) ثم يعود لملاحقة الأفق.[1]

إننا كما نرى أمام صورة متكاملة ترسم كيفية تلقي الطفل للتعاليم من الشيخ كما نجد صورة الشيخ وهي صورة نمطية للخروج من الدنيوي فهو في (أ) صوفي يرتدي الصوف ويتميز في (ب) بجسده النحيل (يستعير الراوي وصفا له من مكونات الطبعية المحيطة ككومة القش)

ثم نتابع في (ج) كيف يمارس رؤيته للعالم من خلال بصيرته أو وعيه الباطن وليس من خلال الرؤية الطبيعية بالعين، ثم في (د) نجدنا مع تحريك السرد من خلال إدخال شخصية الطفل "ميكال" ضمن السرد ويبدو الشجر الذي يستظلان به عتيقا ككل مكونات الصورة، ثم في (هـ) نتابع كيف يمارس الشيخ حركة فتح العينين ثم العودة لإغلاقهما، دالا على محاولته العودة للدنيوي من فضاءاته الخاصة التي كان محلقا فيها.

5-4-4 صورة الشخصية الناطقة بالحكمة

يستمر الراوي في استغلال الصورة السردية لرسم المزيد من قِدم الشيخ عبر صورة الأخاديد التي على وجهه في (و) كما نجد قبل القول وصفا للقول أو للعبارة بأنها غامضة بحيث يتداخل القدم والغموض وثوب الصوف و(وجه الطفل المتسائل) في خلق صورة التلقي الخاص أمامنا.

في (ز) نتابع كيف يعود الشيخ لعالمه الخاص أو لأفقه المحجوب بعيدا بحيث يصبح أمامنا حقيقة كينونة وعيه الباطن ظاهرة أمامنا.

كما نجد صورة العجوز (الجدة) تعكس ذات الصورة النمطية بنفس الطريقة فهي أيضا تمتلك القدرة على الرؤية بالبصيرة مع الخدود الغائرة التي تعكس القدم.

"نظرت إليه طويلا بمقلتيها الميتتين. في العتمة قرأ في عيني الجدة اللتين فقدتا البريق وميضا آخر ظهر لامعا في البياض، شاهد شفقة، شاهد جزعا، لمح طيفا، ربما خوفا. ربما حسرة. ربما ضياعا"[2].

إننا كما نرى أمام رؤية خاصة مختلفة غير طبيعية تلقيها ذوات غير عادية، تتحول العجوز عبر صمتها وما يتلقاه ميكال منها إلى مرسل يحث ميكال على التمسك بأقوال الشيخ وبالمنتظر الغيبي غير الواضح. للمزيد من خلق منطقية هذه الرؤية الخاصة سنجد دعما خاصا من خلال

---

[1] عبداللة الغزال/القوقعة/ص،19

[2] عبداللة الغزال/القوقعة/ص،31

شخصية أقدم تنتمي للفضاء المكاني الشمالي وهو الشيخ الطرابلسي. لنتابع هنا كيفية دخول هذه الرؤية في الخطاب وهي ما ستكون رافدة لرؤى شيخ الضريح، ورؤية جدته.

"... **تخرج من غور عميق في رأسه وتختفي. تتموج. تَتَبَّعها في إصرار وهي تتخافق وتتلاشى. هل هو وجه الشيخ الطرابلسي المدفون في الضريح. الشيخ الطرابلسي لم يعرف النساء. هذا ما يتردد في القرية حين يكبر النهر ويختنق الليل بمواقد النار والدخان ويغيب الناس في جنون الألحان في حفلات السمر. الشيخ الطرابلسي يقول إن النار هبة سماوية مثل الماء تماما.**"[1]

إننا كما نرى مع دخول رؤية معاضدة للرؤية شبه الصوفية السابقة تصدر عن شخصية (شبه أسطورية) ويتم دخول هذه الشخصية ضمن إطار السرد في لحظة سردية خاصة جدا، حيث يعيش ميكال فتنة الجسد ويكتوي بها. إنه هنا يحتاج إلى الزاد الروحي، والزاد هنا يأتي من الأكثر قدما ليضيف رؤيته الخاصة وتصبح القضية ليست مجرد مقاومة لفتنة ولكن فلسفة خاصة عميقة.

5-4-5 البعد الفكري ضمن مسار الحكمة

يستمر الراوي في تبئير وعي ميكال و طرح رؤيته الخاصة التي سنأتيها فيما بعد بينما هنا يمارس الراوي عبر الحدث الحاصل واصطدام ميكال (بالجحيم/الشهوة) طرح الخلفيات الفكرية التي شكلت كيانه الداخلي.حيث يستفيد الراوي من الوضعية الذي شكلها ويسرب تلك الرؤى فتأتي مادة للمناقشة أكثر من كونها عاضدا مباشرا.

"**كبير القرية أيضا لم يقترن. يعيش وحيدا نائيا يصرف الوقت في الحومة أو متأملا الأفق. كبير القرية علمه القرآن. وعلمه أشياء كثيرة، ولكنه عجوز معاند. هل حقا هو من نسل الشيخ الطرابلسي كما يزعم الكثيرون؟ هل جاء الزمن الذي يتوجب عليه أن يكتوي بفجيعة الأنثى؟ أم هي فجيعة الدهر كله؟ أم هي فجيعة الماء والنار؟ أم هي الفجائع كلها. كبير القرية يقول إن الجسد هو قوقعة أيضا يتوارى داخلها كائن البشر.**"[2]

إننا كما نرى مع المقطع السابق نعود لنجد أمامنا تلك العلاقة الملتبسة بين الشيخ (كبير القرية) وبين الشيخ الطرابلسي كما نجد توظيف الراوي لصيغة الخطاب المنقول السردية ليتخلص من عبء القول وهو يطرح الزعم بكون كبير القرية ابن الشيخ. إن الشمال بهذا الشكل يمثل المرجع والمدخل للدين وللتصوف بحسب السرد وتصبح رؤية الشيخ لما في الشمال وبحر الشمال من بركة أو عظمة مقبولا.

---

[1] عبداللة الغزال/القوقعة/ص، 24

[2] عبداللة الغزال/القوقعة/ص، 24

ثم نجد رؤية جديدة في الجسد لكبير القرية هذه الرؤية لا تعنينا في ذاتها ولكن من حيث اشتغالها مع كم من الرؤى الأخرى المطروحة لخلق خطاب مرجعي خاص ستشتغل الرواية كلها عبر ذات ميكال على استكناهه.

لنتابع هنا كيف يمارس الراوي طرح المزيد من الجوانب التي تضيء الشخصيتين وتجعل منهما شخصيتين نمطيتين للبطولة بالإضافة للجانب الروحي سابق الذكر

"ورث عن الشيخ الطرابلسي القرآن وورث عنه أيضا تلك القوقعة الهائلة، كما ورث عنه كنز القلب. (...) ويقال في القرية إن كبير القرية شاهد البحر مرتين. المرة الأولى عندما عبر الصحراء متطوعا في صفوف أهل البحر ليقاتل الطليان الذين هبطوا الساحل وعاثوا خرابا في مدائن "ليبيا". الأمر الذي أمد القول بأنه من نسل الشيخ الطرابلسي بيقين متين. والمرة الثانية عندما غاب هناك شهورا ليرجع بعدها بصمته وغيابه عن دنيا الخلق."[1]

إننا كما نرى أمام تعلم القرآن والشجاعة والنبل والقيم العليا عبر المشاركة في الجهاد مع الأخوان في الشمال ثم نجد أنفسنا نتابع العودة الثانية التي كان فيها للعلم نصيب، حيث جعلت زيارة الشمال وموطن الشيخ من شخصيته تتبدل لتتحول لنمطيتها المعهودة حاليا. بينما سنجد شخصية مرجعية أخرى تعاضد ميكال زمن حضوره لليبيا وتكون دافعا له ليستمر ويمضي و توجهه للطريق الصحيح وهي شخصية العجوز بائعة المراهم، وهي تمتلك من حيث أسلوب الفعل نفس نمط اشتغال الشيخ كما تبدو بشكل من ما مطلعة على الغيب أو تملك رؤية استشرافية خاصة عبر طاقة خفية غير ظاهرة كما كان مع الشيخ. هذه العجوز ذاتها تتحول إلى المرسل بالمفهوم السيميائي إنها هنا تحرك ميكال للتوجه نحو الجهة التي يتحقق فيها لذاته نيل موضوع القيمة.

"العجوز قالت له بعد شهور إنها ترى في عينيه هربا. كان يشعر بالهيبة وشئ من العار تجاه هذه العجوز منذ أن اتبع هواه وغامر بكسر وصية كبير القرية، ذلك لأنه رأى الغياب نفسه الذي كان يتألق في عيني الشيخ في قريته النائية يومض في عينيها أيضا."[2]

إن العجوز تدرك ما يجوس في أبعاده الداخلية العميقة وتوجهه للابتعاد عن المدينة خاصة وهي ترى إشاحته ونفوره عن فتنة الجسد التي تمثلها البائعة الشابة، وبعد أن يتحقق نوع من التواصل أكبر ستمارس نوع من قراءة خاصة للغيب فتطلعه على ما يفترض أن يحصل له مستقبلا وتشرح له بشكل رمزي مفهوم الخلوة الصوفية أو الابتعاد الذي فيه قرب.

" (أ) فقالت له ويداها الموسومتان بعروق بارزة تعيدان صفوف زجاجات المراهم، وترفع إليه عينين كثقبين غائرين:

---

[1] عبداللة الغزال/القوقعة/ص، 28

[2] عبداللة الغزال/القوقعة/ص، 56

– (ب) قريبا سيشتعل في قلبك شوق، ولكنه ليس الشوق الذي تعرفه. لن تتصرف على سجيتك بعد الآن.

(ج) انتشر نشق غامض من زجاجة مفتوحة الغطاء، فيما أكملت بالنبرة الهامسة نفسها:

– (د)أنت تتألم الآن، أنا أعلم ذلك. النجاة من الرحلة تورث الألم، ألم تعلم بأن الألم هو بعض ثمن النجاة؟ ولكنَّ الشيء الوحيد الذي يجعلك توقن أنك لم تمت بعد هو الألم. ولابد للخروج أن يصحبه ألم. غادِر المدينة. سيكون ذلك أجدى لك. الألم أحيانا أجدى من الخوف.

(هـ)تحرك في أعماقه الخوف نفسه الذي تثيره تلك الهيبة تجاه هذا الصنف من البشر منذ أن غامر وكسر الوصية:

– (و) هل تعنين أن أعود إلى القرية؟ كبير القرية قال لي ..

(ز) قاطعته دون أن تنظر إليه:

– (ح)أعرف ما أوصاك به كبير القرية. (ط) عليك الخروج من هذه المدينة. ولكن خروج فيه مكوث. وابتعاد فيه قرب. ابتعاد ليس فيه دنس، وقرب يبعدك عن قول الزور."[1]

إن المقطع السابق هو تقريبا المقطع الأطول في الحوار بين ميكال وبين البائعة العجوز التي تمثل السائد المركزي له قبل أن ينتقل إلى عزلته، حيث سيكون في المزرعة لوحده.

سنلحظ عبر التقسيمات التي عملناها، بعض الالعاب السردية التي مارسها الروائي عبر راوي الخطاب، حيث في (أ) نجد الصورة النمطية للشخصية ذات البعد الروحي أو الشخصية المرجعية، فالعجوز ذات عينين غائرتين كما تتميز بنوع من الإلهام أو الإحساس الاستشرافي حيث في (ب) تحدثه عن الشوق الذي يحدثه به قلبه. فيما في (ج) يحدثنا الراوي وهو يؤطر الحوار عن انتشار نشق غامض سيساهم هذا البعد الشمي في خلق حالة الشخصية التي يبئر الراوي وعيها أمامنا. فيما في (د) تكمل العجوز قراءتها للشخصية بحيث تمارس الدور النمطي المعهود كشخصية مرجعية. ونجد الراوي ممارسا للمزيد من الألعاب السردية عبر رسم حالة ميكال أمام تلك العجوز وذلك الشعور بالهيبة الذي تحقق لها في داخله، ثم بعد أن يحدثها في (ز) نلحظ طبيعة العلاقة بين ميكال و العجوز من خلال حديثها الغامض وهي لا تنظر إليه. ثم في (ح) يتبين أنها تعي ما أوصاه به كبير القرية. ثم تأتي الوصية على ذلك اللسان ومن تلك الذات الخاصة في (ط).

5-5 تحقق البعد التربوي عبر المسار السردي الطويل لبناء شخصية ناسكة :

5-5-1 مدخل

[1] عبداللة الغزال/القوقعة/ص، 58، 59

هنا نحن لا نتحدث عن خطاب الحكمة ولكننا نتحدث عن الخطاب الروائي الواقعي النمطي المتميز بنمط من العلاقات تقوم على ذات التوجيه الذي يؤسس البعد الحكمي السابق ولكن في جانبه التربوي فقط وليس في جانبه المباشر الناطق بالسر وبالخفاء وبالمكنون القابل للتحقق في المستقبل. بينما الجزء الثاني من الرؤى هي تلك الرؤى التي تمارس فعلها على هذه الذوات وهي تمثل رؤى مرجعية لا نجدها تحقق خطاب حكمة، إننا فيها وضمنها نكون مع الخطاب السردي الواقعي ربما يتحقق من خلال هذا النمط من التوجيه (التحريك) تجسيد لأفق وعي حركة الشخصيات. أي نحن مع نمط من السرد الذي تقام فيه علاقات سيميائية مشابهة للأولى ولكن هنا موضوع القيمة ليس موضوعا للسر أو الحكمة ، ولكنه هنا –موضوع القيمة– الشرف أو الحياة بكرامة والهروب من العار أو الذل. إننا أمام مفاهيم مدنية لمجتمع متكامل تمثل فيه الأم جزءًا من الوعي الجمعي وتسعى عبر ممارستها لدور المرسل والمعين في الوقت ذاته أن تخفف من فتنة ابنتها بالجسد وأن توقف فعل المعيق الافتراضي (الخالة).

2-5-5 الشخصيات المؤثرة على شخصية ناسكة والبعد التربوي

أولا/ شخصية الأم وتأثيرها على وعي ناسكة العميق وتصرفاتها التالية:

إن الأم بشخصيتها القوية حاملة لرؤى خاصة ستكون حاضرة بشكل غير مباشر من خلال توجيهاتها لابنتها، لنلاحظ هنا منذ البداية كيف تمارس الأم دورها في التخطيط لحياتها وحياة ابنتها بعد غياب الأب:

"**قالت لها الأم قبل أن ترتفع الطائرة :**

- **إن الحياة في "طرابلس" ستكون أفضل، ولكن حين تصبحين كبيرة سنعود إلى "بنغازي".**

وعندما نزلت منها في "طرابلس" كانت السماء تمطر أيضا. كانت تمشي وراء أمها وخالتها."[1]

وهنا أيضا نلحظ كيف تتابع ناسكة وجه الأم وأنها لا تمتلك حتى القدرة على التساؤل عن سبب غياب الخالة التي هجرت أختها. والأم بهذا الشكل تمثل المرسل الذي يمارس فعله على ذات ناسكة لوضعها في سياق الموضوع وهو الحشمة والتربية الحسنة التي لا تستهدف بذاتها ولكن تستهدف القيم التي تحملها. والأم بالإضافة لتوجيهها المباشر الذي يجعل منها مرسلا تصبح أيضا بصمتها معينا أو مرجعا لروح ناسكة المهتاجة، بينما ستكون الخالة بروح التمرد الذي يبدو أنها تجسدها بمثابة المعيق لمشروع الأم. لنتابع هنا قصة هرب الخالة من سيطرة أختها عليها ومن شخصيتها القوية

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:162

"**وفي الليل اكتشف وعيها المفيق من تحت أغطية الصوف أن خالتها ليست في البيت. طيلة الشهور التالية عندما كانت ترفع إلى أمها عينين يملؤهما استفهام حائر، كانت الأم تشيح عنها بوجه يكسوه وجوم حزين. وجوم احتقر لنفسه الأسارير نفسها منذ ذلك الرحيل الأول في "بنغازي"**"[1].

الخالة في آخر الرواية بتحولها ووصلها مع موضوع الشرف والالتزام الخلقي تتحول هي ذاتها إلى مرسل ينادي بذات قيم الأم التي سبق أن كانت توجه ناسكة لها خاصة عندما رأت تلك العلاقة غير الطبيعية (في رأيها بين ناسكة وميكال).

ثانيا/ **شخصية الخالة وتأثيرها على وعيها العميق وتصرفاتها التالية**

ستكون الخالة هي مصدر الجانب الأخر من شخصية ناسكة ، حيث تمثل بما كانت تتذكره من سيرتها دافعا نحو المهاوي ونحو الانتباه للجسد

" **كانت مولعة بفتح خزانة ثياب خالتها. تسترق الوقت الذي تغيب فيه أمها في أزقة "طرابلس" العتيقة لبيع الصوف، وتفتح الخزانة. تمد يدين خائفتين وتفتح الأبواب. تطالعها الثياب. تحركها فتعبق الغرفة كلها بنشق غريب. أنفاس تذكرها برائحة خالتها الغائبة. الثياب تتدلى في ازدحام. لم تجرؤ أن تلبس واحدا من الفساتين المتزاحمة إلا بعد أن بلغت السابعة عشرة. اختارت ثوبا أخضر به بقع بلون البرتقال. بقع مختلفة الحجم. قاتمة الوسط ولكنها تخفت تدريجيا حتى يتماهى اللون البرتقالي ويتمازج مع الأخضر ويختفي.**"[2]

ولنلحظ هنا طبيعة التشابه/التماهي بين شخصيتها وشخصية الخالة من جهة ونتابع من جهة أخرى كيف تمارس الأم توجيهها لرؤيتها/موقفها من خلال الصمت والوجوم

"**في ذلك الزمن أيضا بدأت تتذكر خالتها الغائبة على نحو أكثر حدة. كانت الخالة تملك الجسد نفسه، القامة نفسها، تذكرتها على نحو راعب، الأشياء تنحت لنفسها صورة أخرى أشد وأنكى استحضارا في الذهن عندما تنفلت فجأة من أعماق الذاكرة جالبة معها فيضا آخر من اليقين. اليقين من أي شيء، حتى لو كان هذا اليقين مخيفا. يومها فقط أدركت الوجوم الذي كان يكسو وجه أمها وهي تسائلها بعينين طفلتين عن رحيل الخالة وانعطافها شرقا.**"[3]

إن الأم هي الكينونة التي تمنحها التوازن وتمكنها من عبور مسافات الفتنة التي كادت أن تتردى فيها وهي بذلك تمثل الباني للبعد الشخصي لرؤيتها.

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:163

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:164

[3] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:165، 166

. ولكن قرب حدود المتاهة تخرج لها الأم دائما حين تقارب على السقوط في البراح المخيف الخفي الناعم بين الحدود نفسها التي يتكور فيها المكان والزمن واللاعودة. تناديها أمها، وتمد لها يدا قوية، يستفيق الكائن الآخر الذي يسكنها، يعينها على منح خطواتها روحا أخرى ناضجة، جديدة.[1]

كما نلحظ هنا ذلك التفاعل الغريب بين الكلمات حيث هناك تماه خفي يثير –من خلاله الراوي بشكل غير مباشر– نوعًا من العلاقة بين الأم هنا ودورها وبين شيخ ميكال سابقا ودوره في تربيته، فطرابلس هنا تحضر كما حضر هناك الشيخ الطرابلسي كذلك الصوف هنا تنسجه الأم كما يلبسه هناك الشيخ. إنها فواعل خاصة عميقة جاءت لتخلق نوعًا من الحركة الخفية –غير المباشرة– وتجعل لانبناء الرؤية عند ناسكة آلية مشابهة لتلك التي لدى ميكال.

"**يد الأم توقظ الكائن الغافي في أعماقها. تحركه. يستيقظ. الكائن يأخذها. يقودها إلى طريق الرجعة. تعود للبيت الطرابلسي. شجرة البرتقال قرب باب السور تزهر باتصال قبل حلول كل شتاء، وتتدلى من الأغصان ثمار لا تنفك تنشر أريجًا يتنقل في خفاء ويدخل إلى البيت، وينتشر دفء. تغزل الأم الصوف. تصنع منه كائنات ملونة بخطوط داكنة. في المدينة القديمة ينشر عبقا، تلتف به أجساد مجهولة تخشى الشتاء والبرد.**"[2]

ثالثا/ شخصية معلم القرآن الأعمى وتأثيره على تكوين ناسكة

سنجد معلم القرأن الأعمى أيضا حاضرا مع شخصية ناسكة ويمثل بشكل من الأشكال مرجعية ما تقاوم بها ناسكة قبل السقوط. وهو الحامي لها في لحظات سقوطها آن صغرها

"**خيل إليها أن الشيخ الأعمى الذي يعلمها القرآن مع حزمة من بنات "طرابلس" في الركن الآخر من الحي يراها. فزعت. دفعت الصبي بكلتا يديها وركضت في الشمس. كانت متأكدة أنها رأت الشيخ يظهر لها بعينيه المخيفتين من بين حيطان البيت الخرب. وأنه كان يراها ويراقبها بعيونه العمياء من ركن ما حين كان الصبي يعبث بثدييها الصغيرين. ظلت تركض خائفة حتى وصلت البيت. تذكرت صورته وهو يتمايل ويقرأ القرآن. يلتفت نحوها بعينين تلمعان ببياض قوي مخلوط بلون قوي آخر رمادي به لمعة كلمعة الزجاج المبلولة. عينان لا ترمشان.**"[3]

3-5-5 الرؤى المساهمة في تشكيل وبناء شخصية/رؤية نوار

أولا/ تأثير ناسكة

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:166، 167

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:167

[3] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:192

مارست ناسكة محاولتها لتكون المرسل الذي يحقق الفصل بين صديقتها نوار وبين (الشيطان) كذلك كانت أم نوار حاضرة بقوة تحاول الاقتراب من ابنتها، ولكن لم تتمكن بالرغم من كل ذلك من حماية ابنتها من الشر المحيق بها، ربما لانغلاق نوار وطبيعة تكوينها الخاص الهش، الراوي رسم لنا حياة الشخصية/الأم التونسية الأصل، وكيف تزوجت والد نوار وهو بذلك يصنع أمامنا نوعًا من التباين في الشخصيات المرجعية بحيث لا تكون والدة نوار كما والدة ناسكة التي جاءت من بنغازي لتعيش في طرابلس.

لنتابع هنا كيف رسم الراوي شخصية "نوار" لندرك بعض ما قلناه سابقا وتصبح هذه الحيلة السردية نوعًا من الاعتذار غير الرسمي عن عدم تقديم رؤية خاصة بها

"نوار" نحيلة وطويلة مثل عود القصب. قامتها الفارعة تواري داخلها شيئا حلوا، دفقا عذبا مثل فيض العسل، يظهر نابضا حيا على بشرتها البيضاء الناعمة. رقبتها طويلة أيضا. تحزم شعرها في جدائل مضفورة. تتراكب الضفائر وتتسلق بعضها صانعة فتائل سميكة قليلا، ثم تنتهي بأذيال محررة مفتوحة تترجرج في مويجات متخافقة تحت الشمس."[1]

إننا كما نرى أمام شخصية ملائكية خاصة من الممكن بحكم المظهر الجسدي السابق أن نسامح الراوي على عدم بروز رؤية خاصة بها. بينما هنا سنجد الأم ومتابعتها لأبنتها وقلقها من علاقتها مع ناسكة التي تلوك الألسن سيرتها السيئة:

"جاءت الأم. شعرت الفتاتان أنهما تنكمشان أمام قوة غامضة أخرى حرَّكها قدوم الأم، ولذلك لاذتا بالصمت.

كانت الأم في واقع الأمر غير راضية عن مصاحبة ابنتها لفتاة تحفها سمعة سيئة مثل "ناسكة""[2].

كما نتابع هنا كيف يرسم الراوي توتر الأم بخصوص ابنتها وخوف ناسكة من الأم.

وهنا سنتابع رؤية الأم وتقييمها لموقف ابنتها وشعورها المختلف بخصوص ناسكة بالرغم من كل ما يقال

" ولكن أين سيأخذ القدر "نوار"؟ الأم حدست بيقين أكثر أن الفتاتين تخفيان أمرا، ولكنها كانت واثقة في كيفية تدبر "ناسكة" للأمر. شيء ما جعلها ترتد على أعقابها تاركة لهذه الفتاة فرصة أولى لتحول دون ما تراه هي شؤما يحوم ويلتصق بخطوات ابنتها. الأشقياء تلتقي نظراتهم في براحات غريبة لا يفهمها إلا هم وحدهم."[3]

ثانيا/ تأثير بنت الخالة التونسية على نوار

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:217

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:251

[3] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:251

هنا نتابع كيف تمارس ابنة الخالة التونسية دورها في التأثير على شخصية نوار من خلال حواراتهما

" أ) تركتها ابنة الخال واقفة وعادت إلى البحر. تابعتها "نوار" ببصرها وهي تخوض بساقيها في الزبد القريب وتتقدم رويدا حتى تغيب في الموج. هب نسيم ساخن من جهة الجنوب فتحركت الأمواج.

ب) في الليل تمددتا في فراشين ملتصقين. ربَّتت عليها ابنة الخال عليها بيد حانية، ولكن خرج صوتها في نبرة مؤثرة:

ج) أنا رأيت الشيطان وهو يمشي...

كانت "نوار" على وشك أن تغيب في النوم، ولكنها همست:

- **إنك تخيفينني..**
- **أنا لا أريد إخافتك، ولكن يقال إن الرجال هم أول من أراق الدم على هذه الأرض، ويقال أيضا أن للمرأة كفلا من ذلك"[1].**

في المقطع السابق نرى كيف يمارس الراوي فعله المتلاعب وهو يرسم في البداية (أ) ابنة الخالة من عين نوار ويضعنا بذلك في عمق نوار وإحساسها بصديقتها ثم في (ب) يموضع عدسة السرد عند نقطة محددة ويقوم برسم صورة صوت بنت الخالة (المؤثر) من وعي نوار.

ثم في (ج) يطرح رؤية بنت الخالة التي تمثل رؤية مرجعية لن تتمسك بها نوار.

ثالثا/ دور وجود دعوى نصية في تشكيل حكاية نوار

دعم الراوي قصة نوار بالمزيد من الحيل السردية لتحقيق فعل سردي أكثر حضورا وتحققا لدى المتلقي، وكان ذلك من خلال حضور ما يعرف بالدعوى النصية التي تعرف في السيرة الشعبية على أنه تمهيد أولى لسيرة ستحصل فيها مآسٍ كبيرة للبطل. هنا أيضا جاءت عجوز تحمل نفس المواصفات السابقة لتحقق ذلك.

" كانت تخطو نحو الثالثة عشرة حين استوقفتها عجوز تونسية أمام القوس الكبير المدخل لتونس العتيقة، أمسكت بيدها ونظرت في عينيها نظرة صامتة، وبعدها طأطأت رأسها الملفوف بكومة هائلة من أخلاط الكتان، قبلت يدها ومضت. قبل أن تنام تلك الليلة بين بنات خالاتها تذكرت على نحو مبهم وجه العجوز وهي تنحني لتلامس يدها البيضاء بشفتين يابستين قبل أن يبتلعها الزحام، ولا تدرى على أي وجه رأتها بين المنام واليقظة تغيب في الزحام وهي

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:218

تنشج. وبعد يومين من تلك الحادثة تحسست النتوءات التي بدأت توخزها في صدرها. بعد شهرين تكور النتوءان وبدأت المواضع في الانتفاخ"[1].

خلاصة عن المكونات النوعية لخطاب الحكمة:

1) يتحقق خطاب الحكمة بمستويات متعددة من الحضور ولكنه يكون أكثر حضورا مع ترك الراوي للشخصيات النمطية لممارسة دورها السردي، سواء كانت تمارسه بشكل مباشر، أو من خلال نقل الراوي لمقولاتها، مستعينا بذلك على تجسيد تلك الشخصيات.
2) يتحقق خطاب الحكمة في أعمق أبعاده عبر توقف الحدث في بعده السردي ونجدنا مع ملخصات خاصة لخبرات أو قيم أو رؤى سابقة.
3) تتم العلاقة ضمن خطاب الحكمة بين شخصيات مرجعية وشخصيات متلقية لخطاب المراجع تلك، أو من شخصيات أكثر علما وشخصيات أقل علما.
4) تتشكل الشخصية الحكيمة أو فاعل توجيه الحكمة من ذات قديمة وذات بصيرة عميقة وبصر ضعيف وتتميز بخطابها غير المباشر والحامل في عمقه لكينونة السر.
5) تتحقق الحكمة في الرواية بواسطة شخصيات ذات بعد ديني وتكون غالبا واعية بالحقائق الكبرى للحياة.
6) العلاقة العمرية بين الشخصيات علاقة كبير بصغير .

إننا كما نرى أن المكون الأكثر فعلا في العلاقة السابقة هو مكون الشخصية التي تصبح هي الحاملة بطبيعتها النمطية للكينونة المجسدة للحكمة. لقد رأينا أن خطاب الحكمة تحقق فقط مع حضور ميكال بينما كنا فيما عداه من الشخصيات مع خطابات سردية عادية تنحو نحو بعد تراتبي (من الرتبة) في العلاقات بين الشخصيات.

هذه المركزية في البروز للشخصية ضمن أفق تحقق خطاب الحكمة سيكون في المقابل له فعل تأمل أقل تعقيدا. حيث سنجد عند متابعة الخطاب التأملي كيف كان فعل التأمل مع الشخصيات النمطية أكثر تعقيدا وجمالا.

5-6 الخطاب التأملي في رواية القوقعة:

5-6-1 مدخل

قبل البدء في التعاطي مع الخطاب التأملي في رواية القوقعة من المهم أن نذكّر هنا بأننا وجدنا نوعين من الاشتغالات التأملية في القوقعة: الأول يمكن تسميته بالتأمل الاستكشافي حيث الذات المتأملة تمارس استكشافها للعالم عبر الفحص ثم بلوغ الذروة مع انثيال الأسئلة، هذا التأمل

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:218

يشتغل غالبا على الفضاء المكاني أو على الحاضر الطبيعي ونجد هذا غالبا مع ميكال، بينما النوع الثاني من أنواع اشتغال الخطابات التأملية هو تأمل لرصد التحولات الحاصلة على الذات، وهو تأمل يناسب الشخصية المدينية (ناسكة) التي ترصد باستمرار طبيعة التحولات التي تحصل عليها وعلى حياتها وهو يشتغل غالبا على محور الزمن أي من خلال فوارق زمنية بين لحظة الرصد المبدئي وبين لحظة الفحص الدقيق، ونظرا لهذا الفارق فإننا سنجد مادة التأمل الأول غالبا تدور حول أشياء لا زمنية أشياء تنتمي للفضاء المكاني وتمتلك ضمن الفضاء القيمي قيمتها الخاصة بينما نجد حضور الزمن في النوع الثاني باعتبار أن التحولات غالبا تحصل عبر مرور فترة زمنية.

5-6-2 المكونات البنيوية لفعل التأمل:

يتحقق الخطاب التأملي في رواية القوقعة من خلال المكونات البنيوية التي تجسد هذا الفعل وهذه المكونات هي كما يلي:

1) الشخصية المتأملة.

2) موضوع التأمل (حواسي أو قيمي).

3) الفحص وطرح الأسئلة اللذان يمثلان لب الفعل التأملي الفكري والخروج بذلك من السرد الذي هو شرط الخطاب النمطي العادي.

5-6-3 التقنيات والممارسات اللازمة لتحقيق الخطاب التأملي

1) الأوضاع الحكائية المناسبة.

2) التقنيات السردية المصاحبة لهذه الأوضاع.

5-6-4 مدخل عن بناء الشخصيات المتأملة في القوقعة

سيجد القارئ بوضوح في الرواية حضور شخصية ميكال كشخصية متأملة فاحصة للكون، وسنجد هذه الشخصية ذات التأمل من الطابع الاستكشافي الذي يحوم حول إعادة صياغة كم من القيم والرؤى ولكن من خلال عالم الموجودات التي يتم رصدها أو الأحداث التي يتعرض لها ويعيش ميكال باستمرار تحت تأثير ذات موجهة تمثل الجدر أو المرجع الذي يتم من خلاله رصد العالم هذه الذوات سبق أن تعرضنا لها في تعاطينا مع خطاب الحكمة وهي الشيخ والجدة وبائعة المراهم، بينما نجد ناسكة تعيش باستمرار تحت تأثير عاملين عامل إيجابي تمثله شخصية والدتها التي تظل حتى آخر لحظاتها تتابعها، بينما نجد الشخصية السلبية على ذاتها، شخصية الخالة التي فرت من البيت.

سنحاول هنا أن نرصد كيف يمارس الخطاب التأملي حضوره وتحققه و كيف يتحقق داخلهما كينونة المتأمل.

أولا/ صورة ميكال المتأمل

سنجد منذ بدايات خطاب الرواية قيام الراوي بتشكيل شخصية ميكال أمام المروي لهشخصية متأملة، شخصية تستفسر باستمرار عن السر في كل ما يحيط بها، وتمارس ذلك بشكل مباشر وجلي وكذلك في جوانب أخرى بشكل مخفي وغير واضح.

هذا التأمل نجد مادته الرئيسية في الموجودات أكثر من الكينونة أو الذات ويصبح التأمل في الخارج مصدرا لفهم الداخل ذلك كله عبر وجود وحضور شخصية ميكال الذي ساهمت شخصيته وفضاءه المكاني وطبيعة التعاليم التي تلقاها في جعل كل ما يتحقق من فعل انتباه للكائنات المحيطة به منطقيا وطبيعيا.

1) **بلغ به الافتتان بالبحر حدا جنونيا. ولكن الحيرة سبقت الفتنة.."[1]**

يقوم الراوي عبر التلخيص كما نرى بنقلنا لداخل الشخصية (ميكال) ومن خلال ذلك ستتم موضعة حدث مناسب يعكس روحه التأملية أمامنا يتم ذلك من خلال الحيرة التي تمثل مدخلا جيدا للبحث وللتأسيس للبعد التأملي. إذ نجدنا بعد عدة مقاطع أمام ميكال متأملاً:

"2–أ : في آصال الطفولة البعيدة، في الأعوام التي يتمدد فيها النهر تخضر حواف الأرض، وترتفع نهود النسوة. تكبر وتتصلب"[2].

ولنلحظ هنا أن النشاط السردي قد بدأ بعملية التأطير مع سرد متواتر حيث قام الراوي بموضعة الحدث[3]، في زمن الحياة (حيث يتمدد النهر وتخضر حواف الأرض وترتفع نهود النسوة) و يتحقق كما سنرى في الصورة التالية ظهور شخصية ميكال متأملاً

:ب: يحوم في دروب القرية في الصباح، ثم يقصد النهر. يتأمل الفلاحين في الحقول، ثم يبدأ ركضه وراء أسراب الطيور. يجوس بين تلافيف الشجر، يتسلق الجذوع السميكة الخشنة"[4]

ويتحقق هذا التأمل في العالم الطبيعي القريب والمجاور لميكال، أي إننا هنا أمام المكون البنيوي الثاني لتحقق فعل التأمل، وننتقل من ممارسة ميكال الحياتية عبر عدسة سرد تركز عليه وهو في حركته العامة ضمن الحقول والأحراش، لنجد العدسة تقترب أكثر من ممارساته التفحصية لمكونات الفضاء الطبيعي المجاور المختلفة–وهي مرحلة أولى من مراحل التأمل– والراوي بهذا الشكل يبدأ في خلق روح ميكال التأملية أمامنا، حيث سينفذ الراوي لعمق ميكال سرياً يرسم العالم (الريان الحي) من خلال عينه تلك:

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ص،17

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة/ص،17

[3] نقصد بالموضعة هنا انتقاء حدث في موضع محدد (مكاني وزماني) وهو ما يعطي ذلك الحدث فرصة اكبر لكي يكون مدركا لدى المتلقي. للمزيد حول هذه المفاهيم راجع الكتاب النظري الأول من هذه السلسلة.

عبدالحكيم المالكي/(مخطوط)سلسلة الدراسات السردية/ الكتاب النظري.

[4] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:17

3) "يتفحص الأعشاش الممتلئة بالبيض، يمد يده، يشاكس الأفراخ المكسوة بالزغب، ينظر إليها طويلا وهي تفتح مناقيرها وتصوصو. يتسلق أغصانا أخرى. يتأمل الأرض من الأعلى. تزاحمات العشب الأخضر تعكس لونها على لسان النهر[1]".

إن ميكال كما رأينا يغرق في متابعته للعالم الطبيعي **(عالم الكائنات المولودة وأنبثاقات الحيوات الجديدة كما رأينا مع زمن الولادة زمن الأفراخ المكسوة بالزغب)** الموجود في داخله ويستمر معه الراوي محركا عدسة السرد بين القرب والبعد بين الأشياء الصغيرة جدا والصور البانورامية للفضاء الطبيعي للقرية، حيث يتم تصوير الوادي وغيره، إننا هنا باختصار أمام الجانب التأملي في شخصية ميكال وهو يتأسس أمامنا، سننتقل في المقطع التالي لنرى ميكال وقد صار يركز عينيه على القوقعة التي تختزن الدلالة المركزية لهذا النص:

4) أ–هناك يضطجع على بطنه في الظل، يضع وجهه بين راحتيه، يغرس مرفقيه الأسودين في الطين الرطب بالعشب،

وبعد أن رسم الراوي صورة تقرب المروي لهب"ميكال" ولفعله وممارساته سيبدأ في الاقتراب أكثر منه ولما يراه. حيث تركز عدسة السرد منظرًا محددًا، ويقوم الراوي بالتعبير عما يشعر به ميكال داخليا.

ب– ويراقب بعينين فزعتين مخططتين بعروق حمراء أرتال القواقع البرية وهي تتسحب على الأرض.[2]

وبعد أن تتم موضعة عدسة السرد على ميكال خارجياً لتطرح من خلال عملية الدخول تلك البعد العميق لميكال أو ميكال رائياً، ويصبح هو ذاته الأداة الفنية أو اللوحة التي يمارس فيها الراوي والروائي خلفه عملية تأويلة لما يراه أمامه من موجودات هذا العالم ومنها القوقعة التي سبق أن بدا حضورها على المستوى النصي –كعنوان للرواية– وتصبح على مستوى العمل الفني ممثلة لرسالة ذات بعد خاص من الروائي.

إننا هنا نضع اليد على أحد أهم مصادر القوة في خطاب هذه الرواية وهي قدرة الراوي –من خلال اللعبة السردية والأوضاع الحكائية عبر الفضاء المكاني والشخصية (الخاصة) التي أخذ يشكلها أمامنا– على تشكيل الأشياء والعالم من جديد لنمضي هنا معه في تأمله وكيف يجعلنا الراوي نتأمله ونتأمل تأمله:

ج–الكائنات الصلبة تتحرك في حميمية غامضة. تجر تكويناتها العظمية وتسير صامتة كما يسير النهر. يراقبها وهي تتسحب بطيئة فوق التراب المشبع بالماء؛ تاركة مسارب متعرجة لزجة تلمع تحت ضياء الشمس. الهيكل العظمي يتحرك بلا صوت. والكائن الرخو له رأس لزج

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:17

[2] عبد الله الغزال /القوقعة/ص:18

أيضا، ويحمل قرنين ضئيلين لا يكفان عن التمدد والانكماش. يتحرك التكوين العظمي ببطء مريب"[1].

وبعد أن تشكلت أمامنا حالة الحيرة التي تعيشها تلك الذات في فعلها التأملي البكر، سنجد أنفسنا أمام حالة من الفعل التجريبي تتعاضد لتدعم البعد التأملي:

د) يمد يده. يحاول لمسها. تستشعر القرون المخاطية شيئا فتتضاءل، تهرب. تغيب في عتمة العظم. تهمد الحركة زمنا. ثم يطل الرأس، تظهر القرون اللزجة بحذر. وتتمدد من جديد. يخرج الكائن الرخو كاملا، ويتحرك العظم.[2]

إن ميكال وقد مارس الملاحظة المباشرة والفعل التجريبي سيبدأ هنا في طرح أسئلته عن هذا الكائن الغامض. هذا الكائن الرمزي. هذا الكائن الذي أصبح مادة للوعي (انطلاقا من اهتمام ميكال به) وأداة له في الوقت نفسه، وهذه هي أحد أهم قوى فعل الخطاب التأملي في رواية القوقعة :

هـ) "يسري إلى نفسه هلع. يرتجف. كيف تدب الحياة في هذه الهياكل الصلبة؟ ما الذي جعلها تتحرك على ضفاف النهر؟ ما سر النهر؟ لماذا تنتفخ أثداء النساء وتكبر وتتصلب كلما كبر النهر؟ ولماذا تتجعد وتتيبس كلما جف وانحسر؟ لماذا تموت النساء وتحترق الأعشاب؟، ولماذا تختفي أسراب الطيور والزنابير ذات المؤخرات السوداء المخططة بالأصفر؟ أين تختفي الأشياء؟ وكيف تخرج؟ كيف تتحرك أصداف النهر، وأين كانت تخبِّئ كائناتها اللزجة؟"[3]

إذ نتحول من رؤية كائنات القوقعة وعبر هذا الوعي الخاص (وعي ميكال) لنصبح أمام طاقة الفعل التأملي الكبرى وهي طاقة الأسئلة وعبر مفاهيم ميكال، يتحول كل شيء من أشياء العالم الطبيعي الحي الذي يدركه مادة لسؤاله، هذا السؤال الذي بدأ ويبدو أنه لن ينتهي.

ثانيا/ صورة ناسكة متأملة أو مراقبة (الذات/ الجسد)

لنتابع هنا كيف يقوم الراوي من خلال تصوير وعي ناسكة بذاتها ومن خلال ذلك يطرح رؤيته الشخصية العميقة

" كانت تشعر شعورا حميميا تجاه جسدها. تراقبه كأنها تراقب جسدا آخر ليس لها. تحاول أن تلجم هذا الهوس الجسدي"[4].

إن هذا الشعور سينمو ليتحول ويصبح حالة تعيها تلك الذات المفسرة للكينونة أو للمكونات الباطنية العميقة للذات، وتصبح الذات هي موطن الاهتمام والفحص وهي موضع التأمل

---

[1] عبد الله الغزال /القوقعة/ص: 18

[2] عبد الله الغزال /القوقعة/ص:18

[3] عبد الله الغزال /القوقعة/ص:18

[4] عبد الله الغزال /القوقعة/ص:163

"ذلك الشعور فسرته مبدئيا بأنه ضياع ولذلك ترقص."[1]

ثم هنا نجد ممارسة التأمل في الذات والجسد والعلاقة بين الذكر والأنثى من خلال التفكير الشخصي وفي لحظة خاصة

". ولكن لم تكد تقترب من هاوية النوم حتى رحلت مرة أخرى في غياهب رأسها. عجيبة هي خطوات الحياة. إلى أين يأخذنا القدر؟"[2]

ويستمر التأمل مع هذه الذات المفكرة ليتحول لأسئلة يشق عليها إجابتها، وكما لاحظنا فحتى التأمل الذي يتناول قيمًا فكرية يتم الانطلاق له من الداخل، فنحن لا نجدها–ناسكة– تناقش تلك القيم إلا من الداخل كمنطلق حتى تصل في أخر الأمر للأسئلة التي هي نتاج لفعل تأملي ويصبح للخطاب السردي الفرصة للتحول من أدواره السابقة التقليدية ليصبح أداة للفكر وليس للسرد.

" ولكن من يوزع الأدوار؟ من يهب للأشياء القدرة على السير في الدروب المختلفة. من يهب الإرادة؟ أم نحن هم من يختار الجهة التي توصل إليها تلك الدروب؟ أهو الرحيل الغامض الذي تمارس استرحاله منذ أن كانت صبية؟

أم هو القدر؟.."[3]

إننا كما رأينا أمام بعض الملامح التي يتجسد من خلالها أمامنا الطبيعة النمطية لذات ناسكة المتأملة. بينما لن نجد التأمل مع شخصيات أخرى إلا في لحظات نوار الأخيرة عندما أخذ الراوي يستنطق ما تعج به ذاتها المأزومة من هموم وقهر.

5–7 الخطاب التأملي بين الأدوار الحكائية والتقنيات السردية

5–7–1 مدخل

إذا كان خطاب الحكمة قد تأسس كما رأينا من خلال تلك العلاقة الخاصة للشيخ والمريد كذلك ذلك النمط من القول الذي يحمل على محمل تلك العلاقة وكنا هناك مع الشخصية المناسبة لتلقي الحكمة والأوضاع السردية المناسبة التي ساهمت في صنعها تلك الحكاية المختارة، فإننا هنا سنجد الأمر ذاته.

إن الراوي في البداية يرسم لنا صورة ميكال كمتلق لخطاب الحكمة ثم نجده متدربا على ممارسة فعل التأمل، ثم نجده متأملاً . هذا الفعل التأملي الذي يمارسه ميكال سيشكل لب المرحلة الأولى من الرواية، بينما سنجد الخطاب التأملي متناقص الحضور مع مضي السرد. لهذا سيكون علينا

---

[1] عبد الله الغزال /القوقعة/ص:164

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:173

[3] عبد الله الغزال /القوقعة/ص:174

متابعة مكونات الحكاية ومن خلال تلك المكونات (خاصة الشخصية) سندرك خصوصيات هذا الخطاب النوعي التي ستكون في الوقت نفسه شروط شعريته.

5-7-2 الحكاية والخطاب التأملي

يحقق الراوي لميكال عبر الفضاء المكاني الذي انتقاه والمرحلة العمرية التي ركزّ عليها والأحداث الخاصة التي تكتنف حياته أوضاعا مناسبة للتأمل عبر شخصيته المتأملة بالفطرة وكذلك عبر وضعه بشكل مباشر في أزمات خاصة تكون منطلقًا لاستكشاف العالم والذات بينما نجد لناسكة تقنيات يكون للزمن وللقبل والبعد دور مهم فيها، حيث استكشاف وتأمل ناسكة يأتي نتاجًا لتجاربها المريرة وليس نتيجة لعمل ذهني مباشر.

أولا/ الخطاب التأملي مع شخصية ميكال أو التأسيس المنطقي لميكال كشخصية متاملة :

1) ميكال كمتلق لخطاب الحكمة

أحاط الراوي منذ البداية شخصيته الرئيسية ميكال بمجموعة من الشخصيات التي تقوم بتوجيهه وتمارس معه نوعًا من التربية الخاصة وهما (شيخ الضريح والجدة)، بل إن هذا المدد لم يتركه حتى بعد سفره وحضوره لليبيا حيث كانت شخصية العجوز بائعة المراهم تمارس معه نوعا من التوجيه الروحي.

2) ميكال بين اليتم والوحدة

ساهمت تركيبة ميكال الأسرية في خلق الفرصة له -نتيجة للوحدة- في العيش بمفرده وتكوين آراء مختلفة خاصة دون العودة للآخرين.

3) تدرج ميكال متأملا

أ) ميكال والتأمل زمن الطفولة

اشتغل الراوي تأمليا على طفولة ميكال فكان يرسم العالم من خلال وعيه وكانت العوالم الطبيعية هي مادة هذا التأمل في زمن الطفولة

"**بلغ به الافتتان بالبحر حدا جنونيا. ولكن الحيرة سبقت الفتنة..**

في آصال الطفولة البعيدة، في الأعوام التي يتمدد فيها النهر تخضر حواف الأرض، وترتفع نهود النسوة. تكبر وتتصلب. يحوم في دروب القرية في الصباح، ثم يقصد النهر. يتأمل الفلاحين في الحقول، ثم يبدأ ركضه وراء أسراب الطيور. يجوس بين تلافيف الشجر، يتسلق الجذوع السميكة الخشنة يتفحص الأعشاش الممتلئة بالبيض، يمد يده، يشاكس الأفراخ المكسوة بالزغب، ينظر إليها طويلا وهي تفتح مناقيرها وتصوصو. يتسلق أغصانا أخرى. يتأمل الأرض من الأعلى."[1]

---

[1] عبد الله الغزال /القوقعة/ص:17

إننا نلحظ ضمن السرد التصويري السينمائي السابق وجود كم من التقنيات السردية المصاحبة لهذا السرد الذي يختلط ضمنه السرد بالوصف اختلاطا عجيبا فلا نكاد نميز بينهما.

لنتابع كبداية حضور التلخيص كمدخل للتعريف بنمطية التفكير وطبيعة ميكال التأملية في **(ولكن الحيرة سبقت الفتنـة)** ثم نجد صيغة التواتر التـي تجعل من هذا السرد التالي القصير يغطـي مرحلة زمنية طويلة من عمر الشخصية **(فـي آصال الطفولـة البعيدة، فـي الأعوام التـي يتمدد فيها النـهر تخضر حواف الأرض، وترتفع نـهود النسوة. تكبر وتتصلب. يحوم في دروب القرية)** إننا نلحظ عبر المقطع السابق حضور السرد التواتري (حيث الحدث يتحقق لعدة مرات) ثم نجد مع التواتر وجود ترهين للحدث[1] عبر ترابط حركة ميكال متأملا فاحصا مع تمدد النهر واخضرار حواف الأرض كما رأينا في المقطع السابق.

ثم نجد في المقطـع التـالي الصـورة الحواسية التي يتحقق فيها رسم حالـة الشخصية أمامنـا، وفـي الوقت نفسه ممارساته، لنتابعه هنا ونلحظ الجانب اللمسي المخفي في المقطع التالي

"**يتسلق الجذوع السميكة الخشـنة يتفحص الأعشـاش الممتلئـة بـالبيض، يمـد يـده، يشـاكس الأفراخ المكسوة بالزغب...**"

إن الراوي كما نرى يرصد في وعي فني الطبيعة الخاصة لميكال و إحساسه على مستوى اللمس كما نتابع في الوقت نفسه إحساسه بالكائنات بوعي فيه اهتمام بالكائنات في أعشاشها ومراقدها وهو ما يتناص بشكل ما مع القوقعة والكائن الموجود بداخلها.

ب) **ميكال والتأمل زمن الصبا**

لاحظنا فيما سبق كيف لمّح الراوي لطبيعة الحيرة التي سبقت الفتنة في بداية تصويره لعالم ميكال الطفولي **(ولكـن الحيـرة سـبقت الفتنــة)**، هذه الحيرة التـي كانـت مصـاحبة لميكـال فـي البـدايات وجعلته يوجه طاقته التأملية نحو العالم الطبيعي المحيط، ستتبدل للفتنة عندما يكبر ميكال ويصل لبدايات الشباب ونجد أمامنا صورة العالم مختلفة ونجد التأمل يوجه أكثر نحو القيم وكذلك نحو رصد الجسد الذي بدأ يشتعل. لنتابع هنا كيف مارس الراوي عملية تحريك للحدث ووضـع ميكال في قلب الفتنة وذلك للانطلاق من ذاته وجعل فرصته للتأمل أكبر.

البداية تكون من خلال التلخيص أيضا حيث يضع الراوي المروي لهفي سياق وضع الشخصية والقضية الأنية هي النار وصورتها ومعانيها وتعاطي الشخصية معها

---

[1] نقصد بالترهين حضور اثنين أو أكثر من مكونات الحكاية :"حدث، شخصية، زمان، مكان" على المستوى السطحي للجملة أو (التمفصل) المحدد مترابطين أو متعالقين بشكل من الأشكال، خالقة بذلك، انعكاساً (محدوداً أو كبيراً) للفضاء المكاني (عبر المؤشر المكاني) وللفضاء الزماني،(عبر المؤشر الزمني)، مع الشخصية أو الشخصيات والفعل أو الحدث. للمزيد راجع:

عبدالحكيم المالكي/ استنطاق النص الروائي/ص:84

"قبل أن يشهد شعائر هطول المطر أول مرة، فتنته النار أيضا..
الآن وقد صار يتقن موهبة الانزلاق السريع على السفوح وهبوط الأحاضيض، وجمع الحطب من الأودية، وإشعال النار؛ لا يذكر في ذلك الزمن البعيد أنه كان يخشى شيئا أكثر من مشاهدة هذا الكائن وهو ينطلق ليلا في خفاء بلونه الصافي المتأرجح وهو ينشر أفياضا من الضوء الحائر. ضوء لا يفتأ يصل عينيه قويا، مائعا، متلاحما في دفق متراخٍ يتسرب إلى جوفه صانعا أرضا أخرى لسؤال كبير. من أوقد النار أول مرة؟"[1]

إننا كما نلحظ مما سبق مع حضور التلخيص في البداية ثم التواتر الذي يحققه دوام اتقان الانزلاق السريع وينطلق الراوي من التأكيد على الطبيعة الخاصة للعلاقة بين الشخصية والنار ليرسم أمامنا من خلال وعيه صورة تجسيمية للنار بحيث تتحول النار ممتلكة لجسد **(مائع متلاحم في دفق متراخ).**

هذا كله سيكون مدخل الراوي للسؤال عبر الشخصية عن كينونة النار وحقيقتها، بينما سنجد هذه الأسئلة تتطور أكثر ويصبح السرد أكثر قوة عندما يضع الراوي شخصيته في قلب التوتر الدرامي وتحدث فتنة الجسد

"لم يسمع خطواتها. فاجأته الصبية من الخلف. التفت. واجهها صامتا. خيل إليه أنه رأى شعلتين صافيتين تومضان في هدوء في عمق حدقتيها الواسعتين. وتنعكس ظلال الضوء على شفتين كبيرتين تلمعان باللعاب. مكث واقفا. اقتربت الفتاة. أمسكت بمنكبيه وأدنت وجهها من وجهه. نظرت إليه بعينين مبلولتين ناعستين. الارتخاءة اللامعة فيهما انقلبت اشتهاء داميا. أطياف حمى تتأهب. خطت نحوه خطوة أخرى. لامس ثوبها جلده. اقتربت بوجهها. سمعها تتنفس قرب وجهه بصوت عال. تنشق أنفاسا. تنشق شيئا. ربما عطرا. ربما شيئا آخر. ربما جوعا. رغبة محمومة. اقتربت الفتاة المحمومة أكثر، ومدت يديها تضمه إلى صدرها الصلب. تسلل إليه ذعر. استسلم مشلول الأوصال. سمع رنينا، رنين يلتمع بألف نغم مجهول ومخيف. هل هي الردة الأولى؟ هل هي الفتنة الأولى؟"[2]

ونلحظ بداية صورة النار ونجدها مختلفة بعد حدوث التوتر ضمن حكاية إغواء فتاة القرية له في الحقل، حيث تصبح هذه النار لافحة أكثر بل وأشد وهجا من ذي قبل. وسيتحول هو ليبصر داخل جسد الفتاة كائن القوقعة الخفي ذاته، أو يبصر الكينونة والعمق عبر اختراق البصر لجسد فتاة الفتنة وتصبح الفتنة معادلة للاحتراق لدى ميكال.

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:20

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:22، 23

"اخترق بصره هيكل اللحم والدم. رأى الكائن الذي يسكنها، كائن خفي الملامح. تكوين من النار الصافية. نار كتلك التي تتأجج حين يفنى الحطب ويستحيل الخشب جمرا وهاجا. في العمق شيء غير محدد الرسم يتحرك، أحس به يقترب منه وينبثق في خفاء ويحرقه. شعر بالألم، الكائن بداخله لفحته نار الكائن الآخر، بدأ يتألم هو الآخر. يقاتل بشراسة ليغادر بالجسم المكان والزمن. النار تحرق الجسد. الشعلة المحبوسة في أعماق الصلصال تعوي لتنطلق بعيدا عن ألم الحرق، ولكن لماذا كل هذا الألم؟ من الذي يتألم الآن؟"[1]

إن المقطع السابق يرسم أمامنا كيف تتحول فتنة الجسد زمن الصبا لمصدر مهم من مصادر التأمل بالنسبة لميكال فهو يهتاج ويوضع في زاوية تتضاد فيها المغريات الجسدية مع تكوينه التربوي فيبدأ في ممارسة فعل تأمله. ولتحقيق ذلك ولرفع الدراما السردية بحيث يصبح كل ما يقوله ميكال أكثر حضورا نجد عدة مستويات اشتغال تقني تساهم في ذلك لنتابع بداية صورة ممارسة ميكال للرؤية (**اخترق بصره هيكل اللحم والدم**) إن الصورة عبر فعل الاختراق تضعنا في أسطرة لفعل ميكال، كذلك عبر حضور ألفاظ ذات أبعاد خاصة مثل (هيكل، لحم، دم) التي تتناص مع الموت ومع القيم الكبرى. سنجد المزيد من هذا التوظيف اللفظي بالإضافة لطاقة التأطير في المقطع السابق، حيث نحن مع حدث الاختراق الذي مارسه فاعل هو ميكال في موضع خاص أو مكان هو هيكل اللحم والدم. بحيث يصبح المقطع السابق مدخلا مناسبًا للصورة السينمائية (الغرائبية) التالية ذات البعد الرمزي العميق والمتعدد مستويات الفعل، حيث نجدنا مع ميكال وفي قلب وعيه وما يراه من توهج جسد الأنثى وتحول الكائن الناري داخلها ليلفحه. ونلحظ في المقطع السابق أيضا بالإضافة لسينمائية الصورة حضور الاشتغال على الحواس، خاصة حاسة اللمس التي تناسب اللفح الناري الذي كان الراوي يرسمه ويصوره.

3) ميكال والتأمل الاستكشافي

سنجد أيضا مع مضي وتشكل الرواية أن الراوي لا يستخدم الأحداث فقط ولكن يوظف فواعل خاصة يقوم عن طريق استكشاف ميكال لها بخلق فرصة مناسبة لفعل تأملي. لنتابع هنا تأمله في الساعة ومفهوم الزمن الذي سينشأ أمامنا

"كانت ساعة ضخمة عالية مربعة الرأس ترفعها أربعة قوائم حديدية سوداء هائلة. الرأس المعدني بوجوهه الأربعة المطلية بالأبيض يرتفع سامقا وسط حوض من أحواض حديقة الميدان ويطل على جهات المدينة الأربعة. تتحرك على وجوهه الأربعة البيضاء نقوش سوداء كبيرة شبيهة تماما بتلك النقوشات المرسومة على جسم الحديد المغطى بالزجاج الذي أعطاه إياه الرجل الفرنسي في "تيامي". يذكر أن ذلك الرجل الإفرنجي ذو الشعر الأصفر قال له في

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:23

الزمن الماضي بأن عليه أن يفهم سر الوقت. قرب مصهر الحديد قال له ذلك الرجل وهو يبتسم بعينين قرأ فيهما خبثا وراء لونهما الأزرق " هنا يوجد سر الوقت"، هل في الحديد يكمن سر الوقت وأحجية الزمن. هل من الحديد يتدفق الدهر؟"[1]

ينطلق الراوي من رؤية ميكال للساعة في الميدان ووصفه لها ليرسم عبر تأمله رؤية في الزمن هذا المفهوم الفلسفي العميق، وتبدأ رحلة الأسئلة التي هي لب الفعل التأملي. كما نجده يستخدم العودة الزمنية حيث عاد بنا من خلال وعي ميكال للماضي ومفهوم ميكال السابق للساعة التي سلمها له الفرنسي صاحب المعمل لكي يهيج وعي ميكال الداخلي ويتم عن طريق المقارنة طرح الأسئلة.

إننا نلحظ في الوصف السابق البعد اللمسي حاضرا بالإضافة إلى الصورة البصرية وذلك نتيجة طبيعية لتعاطي الراوي مع الشخصية البدائية ميكال حيث لا يوجد ما هو مناسب لوصف الساعة أكثر من البعد اللمسي المعبر عن الإحساس بالمكونات بشكل فطري.

البعد اللمسي يظهر بشكل غير مباشر عند وصف (جسد) الساعة :(الضخامة العلو وتربيع الرأس) كما يظهر بشكل مباشر عند الحديث عن النقوش (**نقوش سوداء كبيرة شبيهة تماما بتلك النقوشات المرسومة على جسم الحديد**)، كما نلحظ تماهي الراوي مع شخصية ميكال والتعبير العميق والدقيق عن وعيه من خلال الوصف وبطريقة غير مباشرة

"**ذلك الرجل الإفرنجي ذو الشعر الأصفر (...) وهو يبتسم بعينين قرأ فيهما خبثا وراء لونهما الأزرق**"

إننا كما نرى مع الراوي وهو يقدم لنا بشكل غير مباشر موقف ميكال ذي التربية الدينية من الفرنسي المحتل لوطنه و أرضه فيسميه –افرنجي– بتسمية تحمل حمولة ثقافية تراثية خاصة، كما أنه في الوقت نفسه لا يطمئن لعينيه الزرقاوين. كما نرى مع حضور التصويري واشتغال الراوي على وعي الشخصية تمهيدا للبدء في الأسئلة، تلك الأسئلة التي دائما تؤرق ميكال (**هل في الحديد يكمن سر الوقت وأحجية الزمن. هل من الحديد يتدفق الدهر؟**).

ثانيا/ **ناسكة و الأوضاع السردية المناسبة لتحقيق التأمل:**

سنجد مع دخول شخصية ناسكة وقصتها ضمن الخطاب الروائي في القسم الخامس، نوعاً آخرا من التأمل، إن التأمل هنا يصبح داخليا موجها للذات، ومن خلالها – هذه الذات– تتم رؤية العالم. إي إننا لن نجد نفس الطرق التأملية التي وجدت مع ميكال، بل سنجد هنا أمامنا مادة للحكي من خلال الشخصية "ناسكة"، الأنثى التي تراقب (عبر الراوي) تحولاتها الشخصية، وإذا

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:54

كان تأثير الأحداث الكبرى في الرواية يتم عبر التبديل الحاصل ضمن الحكاية التي تحدث ومنطقية وصولها (مثل منطقية أن تأخذ ناسكة أمها للعلاج في تونس) فإنه على المستوى الشخصي و رغبة في سحب الشخصية للعمق كان الراوي يمارس طرح الذاتي والخاص والتأمل يكون عبر الذات التي هي محور التأمل.

سنتابع كيف تمارس ناسكة التأمل في طبيعة تحولاتها في الماضي من الطفولة للمراهقة ومناقشتها لذاتها في خطواتها نحو طريق التبدل من حال لحال. ستكون حركة التأمل ضمن هذا وفي حدود ما تتيحه ذات ناسكة لها، ثم بعد أن تخوض تجربتها ويحدث لها التحول من العفة للعهر، سنتابع بعد توبتها، كيف تصور هذا الوضع الذي كانت عليه، حيث ستتيح لها (نوّار) الفرصة لكي تتأمل عبرها ما كانت قد عاشته من أحداث.

من حيث الأوضاع السردية التي تحقق للتأمل فرصته سنجد توظيف الراوي للعديد من محاور فعل يتم عن طريقها تحقيق فرصة لخلق فعل التأمل وسنقوم هنا بالتعرض لها وتبيانها ضمن اللحمة الخطابية المندمجة، حيث الراوي ينتقل من تبطئة للحدث إلى تسريعهُ ومن تأمل إلى سرد، ومن استنطاق إلى إجابة ومن عتمة إلى إبصار، ذلك أنه وهو يلعب هذه اللعبة السردية المتميزة، يعي انه لكي يحقق لشخصياته النمو الذاتي يجب أن يعيش خلفهم أو يندمج معهم ويترك رؤيتهم هم هي التي تظهر وهي التي تشكل العالم أمامنا وهو بالطبع نتيجة لوجود خيارات الروائي خلفه توجهه وتحثه على السير في الطريق المنوط به.

هذه المحاور التي تمثل هي ذاتها أوضاع السرد المناسبة لتجلية فعل التأمل نجدها كما يلي :على مستوى الإضاءة أو الرؤية سنجد محوري (العتمة و التجلي) وعلى مستوى الزمن نجد (الحاضر والماضي) كذلك على مستوى الذات سنجد الداخل والخارج.

الخطاب التأملي ودور الإضاءة (العتمة والتجلي) في أنبنائه:

سيكون علينا إكمالا للوعي بترابط الاشتغال التأملي في رواية القوقعة على كافة المستويات أن نعرج على العتمة والتجلي عبر المستوى النصي كذلك أن نعرج عليهما مع شخصية ميكال والشخصيات المحيطة به.

5-8 العتمة التجلي والخطاب التأملي

5-8-1 العتمة التجلي عبر عنوان القوقعة والمناصات:

لإدراك دور فعلي العتمة و التجلي في رواية القوقعة – اللذين سيكون اشتغالنا الأكبر عليهما مع تأمل ناسكة– سنتابعهما هنا على المستوى النصي ونلحظ كيف جعل منهما الكاتب أداة يبني عليها روايته:

تمارس القوقعة فعل الظهور والاختفاء فهي ظاهرة جلية حينا حيث كائنها بوسطها متحركا ببطئه المعهود على الأرض الرملية أو على حواف الأنهار والبحار، كما يمارس في ساعات أخر الاختفاء والابتعاد.

استخدام العنوان إذن يطرح دلالات خاصة على العتمة والتجلي، سنجد المزيد بخصوص العتمة و التجلي من خلال مناصين خاصين، الأول الذي يوجد قبل الفصل الأول وهو الفصل الذي يعيش فيه الراوي مع ميكال في جنوب النيجر على النهر ويرسم هناك صورته وصورة تربيته الصوفية بينما الثاني نجده قبل الفصل الخامس وهو الفصل الذي سيرسم الراوي فيه أمامنا شخصية ناسكة. لنقرأ المناصين ونلاحظ ما فيهما من وضوح في التباين:

مناص القسم الأول:

"لما شاء الحق تعالى أن يتجلى بعينه لعينه في كون جامع يجمع الأمر كله يكون كالمرآة فيشاهد فيها صورة الحسن المطلق والبقاء المحقق في حضرة الإمكان والخيال خلق شجرة الوجود."[1]

مناص القسم الثاني:

"..ترى؟ كم هي الأشياء التي لا نراها حين لا يكون الضوء كافيا.."[2]

إننا كما نلاحظ في الفصل الخاص بميكال، المناص الأول يتحدث عن التجلي والمشاهدة والإبانة، بينما المناص الثاني يتحدث عن النقص في الضوء وعدم الرؤية، وهو ما سنتابعه مع ناسكة حيث ستعيش ناسكة مراحل من العتمة تتسبب في سقوطها .

5-8-2 ميكال والتجلي:

نجد ميكال غالباً في التجلي فهو يعتمد على الرؤية والصورة الجلية ليكون مادة يطرح عبرها وبها الراوي رؤيته في الأشياء التي يراها ويصطدم بها بحواسه. فالمشاهدة ومنذ الأسطر الأولى من الرواية هي أداة ميكال لبلوغه السر ولوصوله للعمق، هذه المشاهدة تتم عبر البصر وعبر الشم وعبر اللمس وعبر السمع، أي باستفزاز جماع فاعلية الحواس:

"شقيّ من لم يقف ولو ساعة من نهار على أعتاب الهيكل العظيم، ويشاهد زرقة الماء مغتسلا برذاذ اللجج، ويتنشق الأنفاس الخالدة ليتجاوب بعدها صدره بالهدير المقدس. وشقي من لم يغترف من الخضم الكبير غرفة بيده، ويرفعها إلى وجهه، ويشمها. يتركها تتنفس في وجهه بالضوء والظلال. ثم يستنشقها. يسربها إلى أعماقه نشقا طاهرا مبللا بِطَلِّ السر. ليتخلق السر في الزمن الخالص طورا بعد طور، آهة. زفرة. كلمة. يقينا"[3].

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:13

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:155

[3] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:15

أي أن تصبح الحواس مادة للتأمل ومادة للاستنشاق ومن ثم مادة لبلوغ درجات من العلم لم تكن لتدرك دون وجود صفاء في قناة الرؤية والإبصار. ميكال إذن يمارس التأمل عبر حواس لا تعاني من قلة في الإضاءة ولا من تشوش في قناة الإبصار:

"**حين يرمي ببصره إلى الأفق البعيد يظهر النهر منسابا دون صوت تلمع عليه زرقة صافية. يتلوى المجرى العريض مستعيرا زرقة السماء، يمضي هادئا حتى يغيب في الأفق**"[1].

كما أن الراوي يضعه باستمرار في أفضل الأوضاع للرؤية وهو ما يجعله عرضة باستمرار لحالات خاصة تجاه المرئيات والمحسوسات التي يتلمس وجودها عبر الحواس المختلفة:

"**هناك يضطجع على بطنه في الظل، يضع وجهه بين راحتيه، يغرس مرفقيه الأسودين في الطين الرطب بالعشب، ويراقب بعينين فزعتين مخططتين بعروق حمراء أرتال القواقع البرية وهي تتسحب على الأرض**"[2].

ولن نرى الرؤية تغيم على ميكال إلا في مواضع محدودة جدا، عندما هاجمته الأنثى الزنجية بين عيدان القصب في سني مراهقته الأولى، هناك كاد ميكال أن يفقد الرؤية وكادت أن تعتم أمامه الرؤية ولكنه عاد لرشده:

"**. جاهد ليفتح عينيه. لم يستطع. حدس أنه على وشك السقوط على الأرض. أشياء حادة ساخنة لذيذة تتناهب جسده كله. فيما يشبه الإغماءة خيل إليه أنها بدأت تتكلم.**[3]

إنها لحظة نادرة من عمر ميكال الذي امتد نصيا على مدى أربعة فصول دون أن نتابع أي غياب للبصر باستثناء هذا الموضع تقريبا، بينما سيضع الراوي لميكال باعتباره شخصية تعيش حالة تأملية تجربة عدم الإبصار عبر طاقة الحلم حيث سيصبح الحلم مصدرًا لأحداث رمزية ستحصل أو ربما كمصدر من مصادر العقوبة الرمزية لميكال الذي أضاع في الشمال الليبي قوقعته، فيتحول الحلم لطاقة فعل خاصة تحرك الحالات النفسية الناتجة عن التوجس المصاحب لعدم الوضوح في الرؤية:

" **يحدق. من بين كتل الغيوم الليلية يظهر القمر لامعا. تزداد الظلمة تكاثفا، ويتعالى صفير الريح، ويلوح القمر في ومضات قوية مشعة خلف غمام أسود عابر آخر....**

.....

ويستيقظ الموتى..!

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:17

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:18

[3] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:25

.....ويبدأون محاوراتهم الليلية. رجال ونساء، يقفون صامتين ثم يسري بينهم التحاور. القمر يسكب جرعا لامعة من بين فلول السحاب، وعيون الموتى فزعة، دهشة تحدق إلى ركن الهضبة حيث تقف إحدى النسوة الأموات"[1].

5-8-3 العتمة والتجلي مع شخصيات الشيخ والمعلم والأم:

كما أسلفنا كان (ميكال، ناسكة) كليهما يتحرك تحت تأثير فعل قوى خارجية ضمن محوري السلب والإيجاب، فميكال كان تحت تأثير معلمه الشيخ وكذلك تأثير الشيخ الطرابلسي القديم عليهما معا، وعندما انتقل لليبيا وجد العجوز بائعة المراهم التي كانت بمثابة الموجه لتحركاته، وسنجده وقد فقد قوقعته عندما أضاع ذاته هنا في ليبيا يفقد العجوز أيضا، بينما يعيش ميكال في النيجر في مراهقته تحت تأثير الزنجية التي حاولت إغواءه وتاريخ العلاقة بينها وبين صاحبها وتلك الصور التي رأها، بينما هنا سيجد الشخصية الممثلة لإغواء أبن بائع المزرعة و نوار وما بينهما، وسيعيش انحرافا خاصا من خلال مراقبته أيّاه.

5-8-4 شيخ ميكال بين التجلي والعتمة:

تحقق ضمن رسم الراوي للشخصيات بروز شخصية شيخ ميكال النمطية كذلك جدته التي تعتبر بمثابة معلم أيضا وكذلك العجوز بائعة المراهم، وهذه الشخصيات التي كانت تمثل طاقة الفعل الأهم التي تساهم في بناء ميكال داخليا الداخلي، كانت تتميز بخاصيتين هامتين الأولى ضعف الرؤية البصرية بل وعدم المبالاة عموما بالصورة الطبيعية الظاهرة على مستوى البصر، بينما من جهة أخرى كانت تمتاز بحكمة غريبة بحيث يصبح قولها فعلاً للتجلي وممارسة له بأقوى الطرق بينما ممارسته على المستوى الجسدي السطحي تتميز بعتمة خاصة صنعتها تلك الذوات برغبتها في التخلي والترك والابتعاد عن الآخرين:

"يجد كبير القرية يتلفع بدثار الصوف ويستند على الحائط ككومة قش، ويحدج الأفق بعيون مغلقة، يفتح الصبي يده الصغيرة، فتتلألأ حفنة الأصداف اللزجة بألق أصفر تحت حزم الأشعة المارقة من بين أغصان الشجر العتيق، يفتح الشيخ الهرم عينيه ويغمضهما، ثم يفتحهما من جديد، ويقول له بفمه المجعد المحاط بأخاديد غائرة متداخلة العبارة الغامضة "أصداف النهر ليست كأصداف البحر"، ثم يعود لملاحقة الأفق يركض صوب البيوت ملطخا بالطين وفي عينيه مرح حزين، يجد الجدة تتقرفص في الركن، يريها

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:115، 116

الغنيمة، تفتح عيونها العمياء وتقول له أيضا: "أصداف النهر ليست كأصداف البحر". يعود إلى حومة الضريح، يجالس الشيخ صامتا، يتأمله في إغماءته الساكنة "[1].

إننا كما نرى أمام قول قاطع يخرج من شخصية علوية، ويتميز بالنهل من المنبع الصوفي حيث العبارة رمزية رغم وضوحها اللفظي، بينما تعيش الشخصيتان حالة من العتمة البصرية بالمقابل فالشيخ يمارس وببطء فتح وإغلاق عينيه، بينما العجوز وصفت بأنها عمياء.

سنجد نفس الصورة لشخصية العجوز التي لاقاها ميكال في ليبيا، وكان لها دورٌ كبيرٌ في توجيهه هنا زمن إقامته في ليبيا :

"**فقالت له ويداها الموسومتان بعروق بارزة تعيدان صفوف زجاجات المراهم، وترفع إليه عينين كثقبين غائرين:**

قريبا سيشتعل في قلبك شوق، ولكنه ليس الشوق الذي تعرفه. لن تتصرف على سجيتك بعد الآن"[2].

5-8-5 ناسكة بين العتمة والتجلي

أولا/ مدخل

مارس الراوي تشكيل الخطاب في رواية القوقعة عبر رؤية تأملية من خلال نظام (في إضاءة الصورة) خاص حيث نجد نوعين من الصور حسب مستوى الإضاءة :

الأولى معتمة وتتناسب مع عوالم ما قبل السقوط، عوالم الدنو من النار دون الإحساس بلفحها، أما الثانية فهي الصورة المضيئة الواضحة والبارزة التي تتميز بجلاء الأشياء المرصودة ضمنها. هذان النظامان من الإضاءة ضمن الخطاب كانا محورين لتحقق انزلاق الذات المرهقة (ذات ناسكة) في الخطيئة، ثم بعد ذلك ظهور الرؤية الحقيقية التي تمثل تقييما حقيقيا للوضع الراهن يتم عبرها تأمل في أوضاع الذات المتحولة للشخصية، وبين هذين المستويين من إعتام الصور و إضاءتها، وعبر لعبة السرد الجميل والخطاب المتلاعب كان الراوي باستمرار يتحرك ليمارس أنواعا مختلفة من التفاعلات التي لا تعتمد على التقاطبات الضدية **كما رأينا مع ميكال المهووس بالطبيعة وإنما تعتمد** التقابلات بين الماضي و الحاضر بين اليوم والأمس بحيث تصبح الذات محورا للتحول، وبدل أن نراقب الذات من خلال تحولات الفضاء الطبيعي وما فيه من مكونات كما رأينا مع ميكال، نحن هنا سندخل القوقعة أو للكائن (وهو أنثوي النوع هنا) لنرصد العالم من خلال الكائن المتبدل والمتحول والمنزلق نحو عوالم من الألم والفتنة.

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:19

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:57

لنتذكر هنا قبل الدخول فيما يخص ناسكة، أن الراوي قد قدم مأساة ناسكة كعاهرة، ووضعها في طريق الشخصية المركزية ميكال، فأزمتها بهذا الشكل قد بدأت و بإمكانه استثمار ذلك لغرض تفعيل الدراما الخطابية:

"**وجدته يقف فوق رأسها مثل شبح. رفعت رأسها ونظرت إليه. ارتجفت. لم تصرخ. لم تستنجد. حاولت النهوض. استندت على يديها ووقفت مترنحة. كانت عيناها تدمعان. الماء يسح منهما ويجري على خديها. ما ظنه دموعا ليست دموعا. عيناها نزفت ماء كثيرا حين كانت تتقلص وتتقيأ. عيناها متورمتان أيضا ومحمرتان. عندما رأته واقفا أمامها مثل شبح ارتجفت. وقفت. ظل هو ساكنا. تبادلا نظرات طويلة صامتة. كان أنفها يرشح أيضا، وألياف صفراء من بقايا القيء تلتصق على حاشية شفتها السفلى. استنشقت الهواء بقوة ومسحت أنفها. حاول أن يقول شيئا. أن يلبي لها طلبا. لم يستطع. انتظر أن تقول شيئا**"[1]

ثم أتته بعد أيام وطلبت منه أن يتزوجها وبقى هو موزعا بين أن يلبي نزعته الفريدة لهذه البيضاء الخانقة والقادرة وبقوة على امتلاكه، وبين أن يعود لصفاء فطرته ووحدته:

"**باغتته بصوت مرتفع قليلا:**

- **أريد الاقتران بك..**

ارتجف. كانت قد رفعت بصرها عن الأرض، واقتربت منه خطوة في محاولة لاستعادة توازنها الذي انهار حين شرعت تتحدث عن تلك الليلة. أكملت بالنبرة ذاتها:

- **أرجوك قل نعم..**

لم يرد فورا. كان واضح الارتباك، وساكنا تماما قريبا من حيث ترتعش شعلة الفانوس فوق منضدة الخشب. السراج في السقف يعتصر بالضوء الأصفر، وفانوس الكيروسين فوق الخشب يشتعل وينشر رائحة احتراق خانقة. ظن لوهلة أن الحرارة المنبعثة من زجاج الفانوس تصل إليه واهنة ثم تشتد شيئا فشيئا"[2]

ثانيا/ ناسكة والمرحلة المعتمة

سيأخذنا الراوي ضمن القسم الخامس لنتابع التحول الذي وسم تلك الذات المحترقة ولنلاحظ أن نظام الصورة المعتمة قد بدأ منذ المقطع السابق حيث ميكال أمام ناسكة وأمام حيرته في الرد عليها وعلى طلبها غير المتوقع، نتابع كيف ترتفع شعلة الفانوس فوق منضدة الخشب، وكيف يعتصر السراج بالضوء الأصفر، وكيف تتحرك الرائحة وفي الوقت نفسه ومع اقتراب سرد الأنثى تتحرك نار ميكال المعهودة.

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:130

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة/ ص:142

سنجد قصة ناسكة وهو مجرى جديد للخطاب وسيحدث هذا عبر العودة الزمنية وعبر الإعلان عن ذلك مباشرة :

" قبل سنتين، دخلتها "ناسكة" فجرا، ولذلك عرفت هذا الخروج.."[1]

لنتابع هنا ناسكة في بداية رحلة ضياعها وهي متوجهة لتونس مع أمها لعلاجها بعد أن باعت البيت لذلك الغرض:

"عندما كان السائق الكهل يتحاور مع الضباط في منطقة الحدود، ظلت "ناسكة" تتابع الفوضى الليلية على لطخ الأضواء الزرقاء الخافقة فوق سطح سيارة الإسعاف. كان المصباح الأزرق يعتصر ويدور ملقيا لطخات سريعة على مساحة واسعة، وتضيء وجوه العابرين فتزيدها إيغالا في نوع حاد فاجع من الوحشة والغربة. على هذه الوجوه المتغلغلة في امتداد العتمة ارتسم رحيل موغل في الألم والغربة المجهولة أيضا"[2].

إن كل ما في الصورة تتحقق رؤيته عبر إضاءة منخفضة بواسطة الضوء الذي يلقيه مصباح السيارة العلوي الأزرق وهو يدور بحيث تتحقق رؤية خاصة للوجوه، تناسب قلق الشخصية ناسكة كما تعبر بشكل غير مباشر عن العتمة التي تعيشها وهي تتوجه لتجربة خاصة وغريبة وفردية ضمن بلد مجاور هي تونس. بل سيتحول الراوي ليصيغ صورا عبر العتمة أقرب ما تكون للفن التشكيلي لنتابع هنا طبيعة الضوء المنتشر وما يحدثه من أثر يرى عبر الراوي المندمج وبقوة مع ناسكة:

. ظلت سيارة الإسعاف تتقدم وأضواؤها الزرقاء العلوية تخفق. قليل من هذه الأضواء يرتد من على الأشياء ويدخل خاطفا. يعبر الزجاج ملونا برسم الهلال الأحمر. يدخل مخلوطا بحمرة. في رسم الضوء الخاطف على وجه أمها الممددة في السرير الحديدي داخل جدران العربة قرأت "ناسكة" أشياء أخرى موغلة في العجز والقهر استثارها هذا الرحيل القسري أيضا"[3].

ولنتابع هنا صورة السائق من خلال رؤية ناسكة المضطربة والمهتاجة. ولنلحظ أن الصورة تتم عبر إضاءة بسيطة من نور الشوارع الضعيف وتنعكس طبيعة هذا التعتيم ليستغلها الراوي مادة يطرح عبرها ما تراه ناسكة من وجه السائق، وكما هو معروف أن العتمة مناسبة لزمن القهر والألم، هذا القهر وهذا الألم الذي يبدو أقرب ما يكون لألم وجودي أو ألم نفسي منه الم نتيجة للواقع وهو ما سنلحظه كلما امتد بنا الحال في قراءة الجزء الخامس من الرواية:

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:159

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:159

[3] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:160

"تنشقت رائحة سيجارة أشعلها السائق وهو يثرثر. لم تكن ترى وجهه على نحو واضح. الجزء المخصص لنقل المرضى كان مفصولا عن قمرة السائق بحائط معدني تتوسطه كوَّة زجاجية تنزلق جانبيا. ولكن من موضعها، أتاحت هذه الفتحة الضيقة لها إمكانية رؤية وجه السائق المعتم معكوسا في المرآة. وحين كان يلتفت ويتحدث تخفق ظلال مطفأة على جانب فكه الأيمن. رغم العتمة المخلوطة قليلا بصفار أضواء الطريق الساحلي"[1]

إننا ومن خلال تطبيق سيميائيات الضوء كما تحدث عنها فونتاني[2] أو بعكس الموضوع من زاوية أخرى هي زاوية الرؤية الخاصة للشخصية ونمط تشكلها أمامنا من قبل الراوي الواعي بحاجه لأن يجعلها كذلك، ومن خلال هذين الأمرين ندرك أننا أمام صورة فيها حركة توجيه خفية وسيزداد هذا اليقين مع المزيد من هذا النهج، خاصة عندما نجد الصورة اليقينية بعد أزمنة سقوط الشخصية في وحل الجسد.

تنظر ناسكة كما رأينا للسائق من خلال المرآة ويطرح الراوي ما يتراءى لعينيها ضمن هذا الوضع الخاص. تلقائيا ستنسحب عبر هذا المستوى من الرؤية نفسيتها وتعكسها على الذوات فالسائق ذو وجه يعكس الأسى والحزن ،كما أن تونس كما سبق أن تابعنا تخرج كل صباح كما تخرج طرابلس بوجوه مربدة وسيارات مرهقة.

إن الصورة السابقة بالإضافة لكونها تضعنا في عالم الشخصية وقلقها فهي –تقنيا وباعتبارها تنتمي لاشتغال حواسي خاص– تخلق للشخصية الوضع المناسب لرفع الدراما وطرح الحزن الذي سيكون هو والوحدة المادة القاتلة لمقاومة ذاتها وتحقيقا لرغبتها الفطرية في الانحراف. ستحضر ذكريات مراهقتها وكذلك حكاية خالتها التي تبدو كخلفية تشير لخفايا مندسة في ذات ناسكة وعلى العكس منها سيكون رسم الأم –بوشمها– كأنثى قوية التي تبدو أقرب للجذور أو للعمق وتظل قوية برغم كل المرض وقادرة في أحلك لحظات ضعفها أن تنظر بقوة وكره لعيني الفتى الذي ستعيش معه ابنتها لوعة الهتك.

ونلاحظ عبر كل ذلك أننا لسنا في تأمل مباشر وإنما يتحقق التأمل في هذه المنطقة من خلال القصة الكلية لناسكة ومن خلال ستكتشفه هي كذات بشرية عبر تجربة الخطيئة.

إن الراوي كما سنرى يستفيد من كل المساحات النصية فالخطاب بكامله يشتغل لصالح الشخصية لنتابع هنا هذه الصورة الدرامية بعد التركيز على وجه السائق الحزين:

"– **هلا أطفأت السيجارة من فضلك.**

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:161

[2] سيمياء المرئي/ جاك فونتاني/

على جانب العربة تدحرجت جمرة على الإسفلت، ثم تشتت شررها في جذوات صغيرة تلاشت بسرعة في الظلام. ومضت العربة تقابل أضواء السيارات القادمة من الاتجاه الآخر بمصابيح صفراء"[1]

إن الانتباه للواهي والضعيف ولاندثار اللهب الصغير في السيجارة يعكس ذات ناسكة المتوترة وتبدو صورة إضاءة السيارة الليبية صفراء وضعيفة في مقابل السيارات الأخرى، كما أن جذوة جمرة السيجارة وهي تتلاشى في ظلام تونس الليلي تعكس نبوءة قادمة لموت الأم كما سنرى مع تطور أحداث الرواية.

ثالثا/ ناسكة والتجلي

شكل الراوي الصور مع ناسكة بإضاءة كاملة عندما انتهت تجربتها وتحولت للسقوط، إن تجربة الإبصار أو التيقن بالنسبة لناسكة لا تتحقق إلا في أزمنة ما بعد التجربة، حيث تتضح الرؤية وتبدو الأشياء جلية. وهي بذلك على عكس المادة التي يشكلها ميكال التي تتميز غالبا بالغموض وليس الإعتام أو لايقين كما يحدث هنا مع ناسكة.

ستكون الصورة المتجلية أو اليقينية مع ناسكة غالبا بعد تجربة ما، لتعكس اصطداما مباشرا من الشخصية بالحقيقة. وسنلاحظ بعد تجربة سقوطها، كيف تحولت الصور، لتصبح يقينية، و أكثر بروزا ووضوحا.

إن الصورة اليقينية بهذا الشكل تمثل مدخلاً مناسباً لتأمل الوضع التالي لأزمة وقد صارت بحكم إضاءتها للأشياء شكلها الجديد المختلف. لنتابع هنا موقف ناسكة بعد أن وقعت في حبائل الفتى وكيف صارت تنظر له :

" كان يجلس على كرسي في الحديقة. أشاحت عنه وهمَّت بالعودة إلى داخل المصحة، ولكنه هرع لملاقاتها. وقف أمامها. لم يتكلم. انتصب بينهما صمت. تراجعت إلى الوراء خطوة خافضة الرأس. كان البحر المختفي خلف الأبنية والهضاب لا يزال يطلق أنفاسا باردة، تهب في أنسام رخوة، والغيوم الرمادية لا تفتأ تحتشد في السماء عابرة إلى سماء أخرى. سحب كئيبة تتحلل عالية في مزق ملونة بزرقة واهنة، وتتلاشى فوق براح الهضاب البعيدة. يأكلها شيء مجهول. السحائب العالية تهزم. تتقطع. تستسلم في خنوع لذلك المجهول وتتلاشى ويأكلها العدم. سمعت صوته يتكلم"[2].

إننا كما نرى أمام صورة كل ما فيها واضح وأستعمل فيها الفضاء الطبيعي ليعبر عن ذلك الاضطرام في جوف ذات ناسكة المهتاجة وليعبر بشكل غير مباشر عن القلق والتوجس.

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:162

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:204

5-9 أخيراً منتهى بنية خطاب التأمل (الأسئلة الأجوبة)

نقصد بالتأمل هنا التأمل المنتج لحكمة أو لرؤية معمقة لموضوع من موضوعات الفكر والحياة، كان هذا النوع من التأمل يتم بطريقتين ، أحدهما عن طريق الأسئلة المتكررة ولعل هذا النوع من الخطابات كان حاضرا بقوة أكبر في المراحل الأول من خطاب الرواية خاصة ونحن نتابع نمو وتطور ميكال حيث كانت طاقة الأسئلة هي القوة الأكثر فعلا ضمن ذلك الخطاب، أمّا النوع الثاني من أنواع هذا الخطاب التأملي فيتم تحققه عبر طرح الحكمة من خلال الراوي، طرح حكمة أو رؤية معينة وسنجد أنها كانت تزداد مع نهاية الرواية حيث الشخصيات تستعد لملاقاة قدرها النهائي وهناك يصبح لحضور الحكمة في زمن ما فعل السحر على مسيرة الخطاب الروائي، هذا النوع كان حاضرا في البداية وبقوة ولكن ربما نتيجة لقوى فعل المتضادات في مرحلة ميكال الأولى لم تمكن باقي مكونات الخطاب من الظهور بشكل جلي. فبعد أن يتم رفع الدراما عبر الحدث وتهييج الراوي للمروَى لهم وفي لحظات خاصة كان ينتقيها بعناية يتدخل الراوي ويطرح مجموعة من الأسئلة، وهو عندما يتصرف بهذا الشكل إنما ينطلق من أسئلة تهجس بها الشخصية التي يبئرها في عمقها. أي أن كل تلك الأسئلة إنما تعبر وبقوة عن الشخصية وهواجسها وتطرحها أمام المروي لهوتقربها منهم دون التورط في شرك المباشرة والظهور العلني للراوي كراوٍ عليم ومسيطر التي أعتيد عليها في الكثير من الروايات. لنتابع هنا مقطعا من هذا التأمل :

" **كانت تؤْثِر أن تحيل هذه الفوضى على أنها إحساس أولي بالضياع. ضياع فيه حيرة. حيرة من وجد نفسه في متاهة متداخلة الخطوط. ولكن لماذا على الإنسان أن يشعر بالضياع؟ هل الضياع هو الدرب الأول الذي يتحتم السير فيه للوصول إلى ما يسمى تجربة. لا شك أنه الضياع. الضياع محفور على جميع الوجوه في "طرابلس". أحافير مدفونة تختلج بسر مخيف تقبع وراء ملامح الوجوه هناك لم تفهم له معنى. كما ظلت زمنا لم تفهم معنى لسر الظل الدائم الذي يلف بيتهم في "طرابلس"**"[1].

كما رأينا بعد أن طرح الراوي في المادة قبل السابقة حيرة ناسكة وهي في منعطف الطرق وشعورها وهي وحدها في تونس تعالج أمها بالعجز والوحدة، نجده هنا يقدم لنا عبرها هي الأسئلة التي تدور في ذهنها ويجعلنا كمروي لهم في قلب التوتر الداخلي الذي تعيشه.

وفي مقطع سابق لهذا كان على نهج الأسئلة هذا أن يقوم بعملية رفع للدراما أو رفع للتوتر بعد السرد العادي للماضي، لقد كان على الراوي أن يستنجد بالأسئلة وهي يناقش مفهوم

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:183

الرحيل ويربط عبر ذلك بين رحيل خالة ناسكة وتركها لهم وبين رحيل ناسكة المتوقع مع قرب انهيارها، كل ذلك يوضع بجانب صورة الأم التي تمثل الوجه الأخر للأنثى، أو الأنثى القوية :

"شيء ما، كان يجعلها تتيقن بأن أمها هي الأقوى. حتى حين كانت تراقبها وهي تحبك غزل الصوف لتصنع منه أدثرة منمقة بتلك الخطوط العريضة الداكنة وتبيعها في "طرابلس" العتيقة كانت تراها قوية. بداخلها يسكن كائن قوي. يمدها بالعزم. عزم يلوح في صوتها الخافت وعيونها الواسعة. حتى الوشم في ذقنها كانت تراه قويا فيه عبق من قوة مجهولة. نشق قديم قاهر، يأتيه المدد من زمن آخر ومن مكان آخر.[1]

إننا بعد صورة أو نمط القوة الذي وضع للأم، سنجد تشبيه ناسكة لنفسها أمامنا قبل هذا بقليل بخالتها التي كانت تغري الرجال، وكأنما تعدنا لهواجس داخلها عن قرب سقوطها، وتنازع طاقة الانحراف التي تتحقق من خلال النوع الذي تنتمي له (خالتها) وطاقة الرفض لهذا الانحراف من خلال طاقة الفعل المضادة(الأم) .لنتابع هنا تحويلها للموضوع للقدر :

".....يمدها بشعور مزدوج متضارب الهيأة والاتجاه. الخالة رحلت إلى "مصراته"، وبقيت هي تساير خطوات أمها. ولكن من يوزع الأدوار؟ من يهب للأشياء القدرة على السير في الدروب المختلفة. من يهب الإرادة؟ أم نحن هم من يختار الجهة التي توصل إليها تلك الدروب؟ أهو الرحيل الغامض الذي تمارس استرحاله منذ أن كانت صبية؟

أم هو القدر؟.."[2]

إن نهج الأسئلة السابق يجعل من اللحظة السردية مرتفعة التوتر ويجعل من قيم وأفكار الشخصية أمامنا ثرية وعميقة بل يجعل من العمل ككل بادخ الثراء . سنجد التلخيص السردي التالي وهو يجهزنا لما ستعيشه ناسكة في المستقبل من خروج ، إذ الخروج يمثل هاهنا رمزاً للانحراف والزيغ والابتعاد:

" ولكن لم يمض على وجودها في "تونس" سوى زمن قصير حتى كشف لها القدر عن آيات رحيل آخر أشد تنكيلا..".[3]

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:174

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:174

[3] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:174

إن الأسئلة مع ميكال أكثر انتباها للطبيعي والقيمي منها للحواسي وهي ليست ذات طابع تجاربي وإنما تجريدية وتنطلق من تكوينه الخاص وتربيته الدينية لنتابع هنا سيلا من أسئلته

. يخرج الكائن الرخو كاملا، ويتحرك العظم. يسرى إلى نفسه هلع. يرتجف. كيف تدب الحياة في هذه الهياكل الصلبة؟ ما الذي جعلها تتحرك على ضفاف النهر؟ ما سر النهر؟ لماذا تنتفخ أثداء النساء وتكبر وتتصلب كلما كبر النهر؟ ولماذا تتجعد وتتيبس كلما جف وانحسر؟ لماذا تموت النساء وتحترق الأعشاب؟، ولماذا تختفي أسراب الطيور والزنابير ذات المؤخرات السوداء المخططة بالأصفر؟ أين تختفي الأشياء؟ وكيف تخرج؟ كيف تتحرك أصداف النهر، وأين كانت تخبِّئ كائناتها اللزجة؟"[1]

كما رأينا يمارس ميكال تأمله في الأشياء وتكون نهاية تلك التأملات الأسئلة التي تمثل أداة الراوي المفضلة لرفع الدراما ولجعل هواجس الشخصية أكثر قربا من ذوات المُرْوَى لهم.

5-10 الخطاب المشحون بطاقة الخوف (أو قريبا من الغرائبي) ضمن النسق التأملي:

كان حضور الخطاب الغرائبي ضمن الرواية واهيا بسيطا، ولكنه كان من مرات محدودة يحتوى من قبل الشخصيات المتأملة وتحت تأثير الحالات الدرامية العالية، لنتابع هنا ناسكة ومشاعرها بعد أن فقدت نفسها مع التاجر في بيته وعلى سريره تحت وطأة حمى شديدة، فعّلها الراوي ليبكي –من خلالها وبطريقة غير مباشرة– عذرية ناسكة التي ضاعت:

" أفاقت في جوف الليل فزعة مرتين، كان براح الغرفة في الظلام هائلا، غير محدود المعالم. في الإفاقة الأولى خيل إليها أن الدم لايزال يدفق ساخنا بين فخديها، وفي الثانية رأت يدا خشنة خفية، شرسة، تتسحب من تحت الغطاء وتبدأ بلعق آثار الدماء اللزجة.

......

ازدادت إفاقة، وذهنها يعيد ترتيب نفسه الآن أكثر من أي لحظة مضت، رأت المشهد كاملا. كانت الشفاه تتلظى بلهيب خفي، شيء خفي يوقد النار خلف اللحم والدم فتتدفق حمرة رطبة على الشفتين، ينبثق ماء خفي آخر، يزداد البلل، اللعاب يهطل من عروقه المستورة. شعرت بالنار تمتد، تتسحب حتى تتخلل النخاع في عظامها. أغمضت

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:18

عينيها. ذلك الكائن الذي يسكنها بدأ في التحرك هو الآخر ولكن في الاتجاه العكسي.الكائن الذي يقيم بداخلها يناضل لرفعها إلى أعلى وإنقاذها من الحريق الذي شرع يأكل أطرافا واسعة من جسدها

.....

شعرت بالحرق. أشياء تكويها في أكثر من موضع في وجهها. أيقنت أنها تحتل من المكان فسحة غير مألوفة أبدا. كانت الصور البطيئة المنفوخة قد تراجعت في رأسها، وطريقة التفافها لاستشعار حيزها في المكان حول إعادة ترشيد عقلها في السير بها لتتلمس دربا يجعلها أكثر قربا من أمها عبر هذه المتاهة الليلية باءت بالفشل. صارت أكثر ابتعادا"[1].

إن ناسكة كما رأينا وأمام فعل الخوف والحمى الناتجة تكاد تتحول لغرائبي أو الفنتازيا المصحوبة بطاقة الخوف ولكنها تتوقف عند حدود المفاهيم التي يريد الخطاب الروائي أن يحققها وهي نارية الجسد وسعار الممارسة الجنسية المحرمة بين الذكر والأنثى.سنجد بعض الحالات المشابهة مع ميكال في المزرعة وهو يتوجس من صور الموتى الذين بدوا أقرب للواقعي من كونهم ينتمون لمفردات الغرائبي، كما كانت هذه الصور التي حضرت مع ميكال داعما لفكرة رابطة بين موت الأم ودثار الصوف الذي أعطته ناسكة لميكال وما تلاه من صور ومشاهد كان يراها :

"فتح عينيه في وقت ما من الليل. استرجع ذهنه في رهب صور الكابوس. البرد والظلام حاكا حلة أخرى أشد رهبا لليل. انطفأت النار المتأججة قرب السفح، وبدأت قوافل الموتى تعود إلى الأرض تتبعهم "نوار". تسلل الرجال أولا ثم تبعهم النسوة. حتى في الثلاثة الأيام الماضية كانوا يختفون على هذه الشاكلة. يتسلقون زحفا ثم يتوارون في التراب بلا صوت. ثم تنطرح النسوة على الأرض. يتمددن في الأحاضيض، يرقدن في صفوف طويلة ثم يَغِبْنَ رويدا في بطن الوادي. تبقى أصداء همسهن تتردد. النساء دائما يفترشن الحضيض عند الشروع في الرحلة السفلية.

شعر بالفراغ تحت الغطاء يسخن، ولكن جسمه الملفوف تماما بالغطاء الصوفي"[2]

5-11 المواصفات النمطية للخطاب التأملي:

---

[1] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:202

[2] عبد الله الغزال/ القوقعة /ص:261

نؤكد على شيء مركزي وأولي ولكن يفترض أن يكون معطى منذ البداية حيث نتحدث هنا على الخطاب التأملي مع ضرورة المحافظة على شعرية[1] النوع الروائي. حيث من الممكن أن نجد بعض النصوص التي يتحقق فيها الشرط التأملي ولكن الشرط الشعري للرواية يكون مفقودا أو شبه مفقود بينما هنا نحن نؤكد تحقق الشرط الشعري.

1) يحدث عند التحول للخطاب التأملي الانتقال من السرد كفعل حكي للتأمل كفعل تفكير. وإذا كانت لخصوصية النوع السردي أن تفرض نسقها فإنها ستفرضه من خلال جعل هذا التفكير يتحقق عبر علاقة خطابية بين راو ومروي له.
2) يتحقق التأمل بشكل مباشر من خلال طرح أسئلة أمام المروي لهأثناء إنجاز الخطاب وهذه الأسئلة تكون غالبا منتهى لعمليات تلاعب سردي فني بغاية الوصول

جعل المروي له مشدودا لهذا الفعل التأملي.

3) يتحقق التأمل أيضا بشكل غير مباشر ويصبح مساهما في طرح الرؤية السردية كما رأينا مع ناسكة وهذا التحقق يكون نتاجا للمسار السردي الطويل.

5-12 خلاصة

تحق لنا عبر توظيف تقنيات تحليل التداخل بين الأنواع أو بين الخطابات النوعية الداخلة في بناء خطاب رواية القوقعة لكاتبها عبد الله الغزال، الوعي بالمكونات المركزية في خطاب رواية القوقعة. هذه الرواية التي حاولنا في القراءة السابقة رصد آليات تكون خطاب الحكمة وكيفياته وشروطه ضمن خطابها سواء على مستوى الحكاية أو مستوى الموضوع باعتبار أن الحكمة وهي قيمة خاصة عندما يتم تلقيها، تفرض واقع تلقي مختلف غير عادي، وهو ما نحى بالراوي لكي يؤسس الحكاية من الشخصيات المناسبة جدا لتعليم الحكمة وكل ما يتوازي مع هذا المسار. عبر هذه الحكمة كنا نعيش لحظة تلقي الشخصية للحكمة من الشخصية الباثة وهو ذاته نوع من الحجاج الذي يمارسه الراوي ليخلق حضورا خاصا لأفكاره المختلفة. بينما تحققت الإضافة مع حضور الخطاب التأملي بهدوء وجمال وفن، هذا التأمل كان على عديد المستويات، بداية بذلك السرد الخاص مرورا ببينة الحكاية المناسبة وكذلك العتبات التي تؤشر لأشياء محددة مع رصيد فكري لم نجد المساحة كافية لرصده وهذا ماجعلنا أمام احد أهم روايات التأمل قوة التي قراناها.

---

[1] الشعرية هنا تأتي بمعنى البوطيقيا أو الإنشائية وهي تعني الخصائص الأدبية للنوع الروائي التي تجعل منه أدبا.

الفصل السادس

الرواية بين التداخل النوعي والإجناسي

رواية المداسة لمحمد الأصفر

6–1 مدخل حول روايات محمد الصفر والتداخل الإجناسي والنوعي فيها

6–2 حكاية رواية "المداسة"

6–3 المكونات الإجناسية والنوعية في الجزء الأول

6–4 المكونات الإجناسية والنوعية في الجزء الثاني من الرواية

6–5 ملخص عن الأجناس والأنواع المتداخلة

6–6 خلاصة عن الخلط بين الأنواع والخطابات النوعية

6-1 مدخل حول روايات محمد الصفر والتداخل الإجناسي والنوعي فيها

6-1-1 مدخل

بغية الدخول الصحيح لحكاية محمد الأصفر، وكذلك للوصول إلى بنية تلك الحكاية من المهم الدخول عبر الخطاب، ذلك أن الخطاب الروائي هو الوجه الفاعل للعمل الروائي المنجز ودون متابعته لا يمكن لأي قارئ أن ينجز تحليلاً له أو للحكاية الخطية –زمنياً– المندسة داخله، ونحن هنا نتعامل مع نص مراوغ فيه تداخل لأكثر من جنس، ولأكثر من خطاب نوعي داخل نسق الرواية.

6-1-2 إشكاليات مدونة محمد الأصفر ومنهجية التفكيك التي ننتويها:

أولا/ إشكالية النوع الذي تنتمي له الأعمال

يشعر قارئ روايات الأصفر بإشكالية وهو يسعى لتحديد النوع الذي تنتمي له هذه النصوص وهذا لا نقصد به هذه الرواية التي نحن بصددها ولكن بعض أعماله التالية لها، ومنها: "نواح الريق"، نتيجة لتحولها من رواية إلى مدونة لمدينة بنغازي وتاريخها. ونحن نبدأ الإطلاع على روايات الأصفر نجد رواية "المداسة" التي تنتمي حكائياً إلى روايات الرحلة والسيرة، إلى نص "تقودني نجمه" الذي يقع في المناطق الفاصلة بين القصة الطويلة والرواية، وأقرُ أنه ينتمي إلى نوع الرواية –كنوع– ذلك أنه؛ رغم قصره النوعي يتناول عبر السرد، حياة مجموعة من الشخصيات تنمو أمامنا، وفي نصه "نواح الريق" نجد أمامنا سيرة مدينة كاملة تُنجَز، إنها سيرة مدينة بنغازي بكل طزاجتها يطرحها الأصفر مؤرخاً لتاريخ المدينة والأحداث الفاعلة من خلال وعي شخصيته الرئيسية بضمير المتكلم، كما سنجد الخلط في روايته "شرمولة" بين السيرة والعلاقات الشخصية، ونجد في نصه "يا نا علي" خلط بين الكتابة التاريخية والسيرة والرواية.

ثانيا/ إشكالية تداخل الرواية والسيرة الذاتية

حيث يمارس الروائي فعل الظهور هو والغالب الذين يعرفهم داخل نسيج النص؛ حيث نجد في نصوص الأصفر حضور أغلب من يتعامل معهم الروائي في الواقع، ولقد كانت هذه القضية في بدايته مع رواية "المداسة" محدودة بشكل ما، وتنامت بشكل كبير جداً في نصه "تقودني نجمه" واستمرت في أعماله التالية، وتخلق وجود مثل هذه الشخصيات ومنهم هو نفسه، وكذلك حديثه هو ككاتب عن روايته تخلق خلخلة ما داخل نسيج النص.

ففي الرواية المعتادة نحن مع حدث قابل بشكل ما للتصديق سواء كان واقعياً –قابلاً للحدوث– أو متخيلاً رمزياً، أو فنتازيا، ولكنه بالتأكيد ليس حقيقياً.

هنا مع محمد الأصفر، نجد اشتغالاً على قضية الحقيقية هذه، فالروائي بهذا الشكل يهدم وهْم الحقيقة ليحيلنا لما يفترض أنه حقيقة، وهي متاهة يجب ألا نتلظى بها؛ فعلى الرغم من كل ما قد يظهره من حقيقية سواء بواسطة: الأحداث السياسية –مثل تفجيرات سبتمبر في أمريكا

وحرب أفغانستان– أو من خلال حضور الشخصيات الواقعية –ومنهم الكثير من شخصيات الوسط الثقافي الليبي وخاصة في بنغازي– على الرغم من كل ذلك، فإن ذلك لا يمثل إلا وجهًا من أوجه الواقع الحقيقي يختاره الروائي ليتنفّس عبره ويخرج عمله من مأزقه.

ثالثا/ تدخل السرد بجنس الشعر

الإشكالية الثالثة تتحقق من خلال وجود نصوص شعرية كاملة داخل نسيج خطابه كما توجد كتابة تشبه كتابة تيار الوعي –مع بعض الفارق– داخل خطابه الروائي.

نظراً لهذا كله قررنا التعامل مع رواية "المداسة" من خلال تفكيك الخطاب، وسيكون ذلك كما يلي:

1) عزل ما يمكن تسميته بالخطاب الواقعي، عن باقي نسيج الخطاب الروائي وتفكيك بنية الحكاية داخله، والبحث في تلك البنية عن جماليات تأسيسها ودلالات ذلك.

2) عزل النصوص المنتمية لجنس الشعر، وكذلك النصوص المنتمية لشعرية –تيار الوعي– عن باقي نسيج الخطاب، واعتبارها طرحاً لبعد آخر من أبعاد الخطاب الروائي للرواية.

3) متابعة دخول الكاتب والشخصيات الواقعية المحيطة به داخل نسيج الخطاب الروائي، وكذلك الأحداث الواقعية، وكذلك النصوص التي يكتبها غير الكاتب داخل الخطاب.

وسيكون اشتغالنا هذا منقسماً لجزئين بحسب ترتيب الخطاب الروائي لرواية "المداسة"، فنتناول في البداية القسم الأول: "قدرية"، ثم نتناول القسم الثاني "آمال"، ثم نعمل ملخصًا من خلالهما عن الاشتغال الكلي، وسنمارس في هذه القراءة ذلك النوع من القراءة المتواصلة مع الخطاب والمتابعة لحركة تطوره ونموه بدل تلك التي تستقطع منه أجزاء محددة لتتعامل معها، وذلك رغبة منا في تشريح الأبعاد الجمالية لهذه الرواية، التي يحاول من خلالها كاتبها أن يضع نفسه في بؤرة صعبة، ويحاول أن يتخذ موقفاً من السياسي والديني والأخلاقي والاجتماعي، بواسطة شخصية قلقة متمردة، وعبر نص مراوغ واستخدام للسيرة الذاتية والشعر ونهج تيار الوعي والوصف الاستقصائي.

6–2 حكاية رواية "المداسة"

رواية "المداسة" تربط بين مسارين من الأحداث؛ الأول: مسار الشخصية "محمد"، والمسار الثاني: يمثل مسار حكاية الشخصية الأنثوية "قدرية"، و اللذان سيلتقيان، ويتحول بلقائهم مسار الرواية –من حيث الحدث– لمسار واحد حتى آخر الرواية عندما يظهر مسار آخر من خلال "آمال" ابنتهما وخطيبها "الزعفران".

6–2–1 المسار الأول: يحكي المسار الأول حكاية شاب ليبي من مدينة بنغازي، تربى في بيت فقير مع والد كادح مكافح، وشهد مثل ما شهده غيره؛ تلك التحولات التي حصلت في ليبيا في فترة السبعينات بعد الانقلاب، سواء منها التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. انطلق في

بداية حياته من خلال معسكرات التربية العقائدية في منطقة "جودائم"، وكان قائده في ذلك المعسكر شخصية نمطية للمربي، أو التربوي حسب المفهوم السائد، ونتابع عبر تطور الحكاية، و بعد تركه بزمن طويل لقاءه معه في المغرب وأكتشافه لشخصيته الحقيقية هناك.

الرواية تبدأ في مراكش حيث نتابع الشخصية الرئيسية "محمد" باحثاً عن قصيدة وصاحبتها –وهي لحظة زمن الخطاب الأولى– مهووساً بتلك المجهولة باحثاً عنها، ونتابعه وهو يتعرض لحالة –أشبه ما تكون بحالة– تنويم مغناطيسي، سُرِق خلالها ما معه، من شخصية تبدو كشخصية مشعوذ نمطية.

ثم نتابع تعرفه على فتاة عمانية اسمها "قدرية"، وسيبدأ من خلال تعرفه عليها مسار حياة جديد لهما، حيث سيقضي مجموعة من المغامرات معها، وسيسافر إلى طنجة، حيث سنجد نمطا من الخطاب الغرائبي في زاوية الشيخ "بوسبحة" ومحاولة الشيخ ومن معه استخراج الكنز –بواسطته–، ثم نتابع تعرفه هو وصاحبته على أسرة "لحسن" وسكنهم معهم، ولقاءه بمعلمه القديم الذي أعطاه مبلغاً من المال، ثم نتابع هروبه منه ومن الشيخ "بوسبحة" إلى أصيلة ومنها سيتم هروبه معها إلى أسبانيا، حيث يتم قتلها في الجزء الثاني، ويسجن هو متهماً بقتلها بعد أن وضعت ابنتها "آمال"، ويخرج من السجن ثم تكبر "آمال" ونجد أمامنا زوجها "الزعفران"، ونتحول بذلك لمسار آخر هو مسار حياة "آمال" و"الزعفران" يتقاطع مع مسار حياة "محمد".

"الزعفران" يشتغل في مجال الإغاثة، وبعد حين سينتقل الجميع للعمل في أفغانستان، حيث سيقبض هناك عليهم –أثناء حرب أمريكا على أفغانستان سنة 2001م– كلهم، وتتباين أقدارهم الابنة والولد والأخت، وفي قلب ذلك تتعرف "آمال" على أخيها من أمها –الذي تربى في أفغانستان– وخطيبها "الزعفران" وكلاهما سجينان في غوانتانامو، فيما ستزور بلد أبيها ليبيا، هذا كما نرى مستوى أول من مستويات الرواية في رواية "محمد الأصفر" "المداسة".

6-2-2 المسار الثاني: هذا المسار يأتينا عبر نقل الراوي –بضمير المتكلم– الحكاية لنا وهي عن "قدرية"، التي تتعرض لحالة اغتصاب من ضابط أثناء وجودها مع أمها في المستشفى وهي فاقدة لوعيها، وبعد زمن عندما تبيّن حملها، سعت هي وأهلها لمحاكمة الضابط ولكنه آتى للمحكمة مع جيش من محامين وقانونيين و طالبها بالتعويض، فتهرب منه وتنجب ولداً تتركه لخادمة أفغانية وتهرب من بلدها.

سَنُذكِّر هنا أن الضابط الأمريكي المقصود هو: "كيسنجر" وهو الذي سيصبح فيما بعد المسؤول عن حراسة غوانتانامو. الشاب الليبي يلتقي في طنجة المغربية بقدرية ويتعرف عليها ويحدث ما سبق أن تحدثنا عنه في المسار الأول بينهما.

6-2-3 المسار الثالث: مسار "آمال" وزوجها "الزعفران" التي ستتداخل مع سيرة "محمد" التي تعتبر السيرة المركزية داخل الرواية التي سبق أن ضمناها للمسار الأول.

سنمضي في تفكيك بنية الحكاية داخل هذه الرواية وسنقوم بغية إدراك شامل لها بتفكيك أغلب الأحداث الهامة في حكايتها-حسب ترتيبها داخل زمن الحكاية- تفكيكاً متتالياً، وسنهمل بعض الأحداث العادية التي لا تشكل في رأينا مادة رئيسية داخل نسق بنية الشخصيات.

ويكون تفكيكنا هنا للحدث بطريقة أشبه ما تكون بالعمل القانوني، وذلك بغية جعل المتتبع يدرك الخطوات اللازمة لتفكيك بنية الحدث -إن أراد- كما أن هناك أحداثاً رأينا أنها غير مركزية في بنية الحدث للشخصيات المختارة، فقررنا تركها.

6-3 المكونات الإجناسية والنوعية في الجزء الأول

6-3-1 البعد النمطي للرواية-درجة الصفر من الانزياح- في الجزء الأول

يعكس الراوي قصة الشاب الذي عاش التناقض بين أوهام تربية معسكرات جدايم زمن سبعينيات القرن الماضي وبين الواقع الذي يراه ولكن هذا الراوي في الوقت ذاته نجده منقادا للفكرة العادية التي ترى في الغرب معاديا خاصة من خلال تصوير اغتصاب الأمريكي للفتاة العربية كما نتابع الأفكار ذاتها المتداولة والتي تسعى لتصوير الأفغاني المجاهد بشكل من الأشكال صنيعة أمريكية ونحن هنا لا نتحدث عن القيم ولا عن المضامين ولكن هذه الحكاية في درجتها الصفر من الانزياح عن النمطي بينما سنجد الانزياح يبدأ من دخول قصيدة النثر من جهة والسيرة الذاتية وهو ما يخلق ما نعرفه بالتداخل الإجناسي إذ ينتمي الشعر لجنس أخر غير السرد.

6-3-2 **دخول جنس الشعر في الجزء الأول من الرواية:**

خطاب آخر مُنْدس داخل عمل "الأصفر" الذي أعتقد أنه مصدر من أهم مصادر إبداعه هو الخطاب الشعري، أو بدل أن نقول "الأصفر" سارداً نقول "الأصفر" شاعراً حيث يتحول من خلال اللغة الشعرية- التي تنقسم لقسمين رئيسين -واللحظة الدرامية المختارة التي تعيشها شخصياته؛ يتحول طارحاً عبر لغة الشعر ورموز مختارة وقريبة من الواقعي، سيتحول الشاعر و يتحول النص من فضاء للسرد إلى فضاء للشعر.

تنقسم المادة الشعرية الموجودة داخل نص "محمد الأصفر" لقسمين هما كما يلي:

أولا/ النوع الأول : هو ما تعارف عليه النقاد زمن طويل تحت اسم (تيار الوعي) أي المونولوج الداخلي مع سريان ما يدور ضمن الفكر داخل المكتوب وأمام المتلقي.

ثانيا/ النوع الثاني: قصيدة النثر بمفهومها المتعارف عليه من حيث: مكوناتها ورموزها وآليات اشتغالها ونسق كتابتها داخل الفضاء الطباعي للورقة.

حيث يلعب البوح بطريقة تيار الوعي دور الوسيط بين النص الواقعي وبين الشعر النثري، ويتحقق بذلك لحركة الخطاب انتظام وسلاسة، وسنلاحظ كيف استفاد الراوي من الأحداث الدرامية المهمة داخل الرواية؛ ليحقق عبرها تفعيل المزيد من البوح بتقنيات تيار الوعي، ثم الانتقال لنصوص تنتمي في جنسها لجنس الشعر. وإن كان ذلك كله يشتغل في الدراما التي

فرضتها الأحداث الحاصلة داخل الرواية ومن خلال الرؤية المنطقية لتلك الشخصية–غالباً– التي تعاني من عقد اضطهاد وقلق ومجموعة من المركبات النفسية.

تبدأ رواية "المداسة" من خلال صورة بانورامية لمدينة مراكش، وشيئاً فشيئاً يدخل بنا الراوي المتكلم هنا لعمق ذاته ويطرح أمامنا همومه وألمه:

".....تهالكت على صندوق جنب عربة برتقال.. أتأمل الجبال المزينة جيد مراكش بعقد من جلاميد الجليد.. أرفع رأسي أكثر!.. القمم الثلجية تلامس السحاب.. تغلّق عليه فراغ أخاديدها فيفرّ من الفخ.. آخر ساهٍ يحلّ مكانه.. قبل الانغلاق ينتبه فيرحل مع أول نسيم"[1].

ثم يبدأ في ممارسة خرق التداول المعتاد في الروايات السابقة لدى المروي لهمن خلال الاستغراق في الخيالات، ومباشرة ندخل معه للغة شعرية و نتابع عبر الرمز صورة طبيعية، ويمارس عبرها عكس ما اندس في ذاته –كمتكلم– من وعي جنسي:

"استغرقت في المنظر بمخيالاتي..

من صدّع الجليد؟!

ليس ضوء الشمس ولكان رؤبنا.. افتح عيني اكثر.. أكثر!

سحابتان تتراودان. ترفضان هرش الجليد.. يتطاول ناحيتهما يلاحقهما.. يكثّف بخار المسافات بلظى الاقتراب.. يستنجد بالضباب.

إلهي غيم على وشك العناق.

شكع برق أبهر النهار.

في لحظة الشكع لحظتُك تطلّين.

أمظلمة تستأنسين بالشرر؟

أفي وحشة تمكثين؟!"[2].

6-3-3 التداخل النوعي والإجناسي في الجزء الأول من الرواية

سيستمر السرد ونمضي مع تلك الشخصية التي كنّا نتحدث عنها عند تقطيعنا لبنية الحدث داخل الحكاية، وكما لاحظنا تمَّ عن طريق قضية الرؤية والتطلع والتأمل دخول مقطوعة تنتمي في جنسها لجنس الشعر في الصفحة الأولى من الرواية، وهو يعكس تنبيهاً من الراوي ووراءه الكاتب للمروَى لهم لطبيعة التداخل النوعي الحاصل داخل هذه الرواية، وبناء لعقد العمل بينه وبين المروي لهعلى هذا الأساس، ثم من خلال لغة تيار الوعي الموجودة بقوة هنا في الرواية نراقب تشكل الحدث، فنحن نعود لماضي الشخصية وما عاناه في صغره، ثم مباشرة نجد أنفسنا

[1] محمد الأصفر/ المداسة/ ص:14

2 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:14.

في الفنتازي من خلال قصة الشيخ الذي سرق منه نقوده عبر التخدير المغناطيسي، وأمامنا كما سنرى دائماً صورة المراودة بين السحب والجليد التي تعكس وعي تلك الذات التي تعاني من حالة شبقية فكرية:

"وفجأة جذب ذراعي عجوز ملتحٍ تفوح منه رائحة التبغ والمسك، وعلى سحنته أمارات شبه وقار.. انتحى بي جانباً.. طاوعته وكأنه أبي جذبني من السبخة.. تأمل عيني كأنه يعرفني مذ زمن.. بادلته ذات النظرة.. تناول يدي: (فيه كنز ديالك).. وتناول يدي الأخرى دافنها بين راحتيه.. مازالت عيوننا متلاقية.. سحابتان تتراودان على وشك العناق.. يارب.. يارب.. وأمرني بترك الرب والتزام الهدوء والصمت.. أغمض أكثر.. أكثر ما تتذكر والو.. أي حد بجاه الصالحين.. حتى معشوقتك "قدرية" انساها دابا.

لا أدري كيف طاوعته في فعل الإغماض.. لا أجد تفسيراً البتة.. أريكني بذكر "قدرية" في لحظة حرجة، كنت مانحه روحي آنذاك.. كيف اقتنص اسمها من خبيئات السحاب.. شبّاح سابر هذا العجوز!.."[1].

مباشرة سنعلم أن الشيخ قد سرقه، وسنجد أنفسنا في دخول السيرة الذاتية لشخصية المؤلف من خلال شخصيات ينتمون للفضاء الواقعي، كما سنرى مع اسم المدرب "خميس الفلاح" الذي ورد في بداية الرواية الذي سيكون ترميزاً لما ستكون عليه الرواية فيما يليه:

"كأنَّ "المُداسة" قد ابتلعته.. أو امتصته السماء.. جلت متفرساً في الوجوه محيطتي.. ربما يكون العجوز يمزح، أو برنامج (كاميرا خفيّة) وإذ طال انتظاري.. يئست.. وابتسمت متقبلاً الفاجعة بروح رياضية.. تلك الإسفنجة التي غرسها في وجودي ذلك المدرب الكروي "خميس الفلاح".."[2].

سيشتغل الراوي على القصيدة التي أضاعها ضمن حاجياته التي سرقت، ثم نجد أنفسنا معه فيما يتهايل من وعيه. إننا إذن مع لحظة توتر تعيشها تلك الذات تحقق بها مسوغاً منطقياً للبوح الذي تريده:

"مضيّع لقصيدتين.. مكتوبة في قصاصة ومنقوشة في ذاكرة المنام.. لم تفعل بي خيراً يا عجوز.. خذ كل شيء. ملابسي.. مالي.. دموعي.. وأعد لي القصاصة والخاتم الأثري.. ليتني أعرف اسم المطبوعة لأستخرجها كاملة من المحفوظات.. لا فائدة من الاسترخاء.."[3].

سنجد الراوي مندمجاً في خلق العلاقة التي أراد أن يؤسسها بين "محمد" و"قدرية"، وأثناء مرحلة التأسيس تلك سيتخلى عن الشعرية وعن البكاء، وسيلتفت لتأسيس تاريخ الشخصين، نحن إذن

1محمد الأصفر/ المداسة/ ص:17.

2 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:17.

3 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:19،20.

ننتقل لمرحلة محددة مع سرد واقعي يتقاطع فيه زمنان، زمن للحاضر ينمو وزمن للماضي يقدم متقطعاً، ستنتقل الشخصيتان من مراكش إلى طنجة، وهناك سيحدث ما يحرك الأحداث ويجعلها تتنامى، فنجد أمامنا الخطاب العجائبي الذي سيدخل عبر قصة حالة اللاوعي التي عاشها "محمد" داخل المزار، ولكن قبل ذلك نلاحظ دخول جنس شعر النثر ليسبك من خلال دخوله – قبل العجيب الذي ينتظرنا– الخطاب ويرفع من توتره ويزيد من جاهزيتنا لتلقيه، ولننظر هنا المقطع التالي الذي قيل في ممارسات وطقوس القادمين للضريح الخشبي:

" **يتقربون إلى حد الالتصاق.. آهٍ من أظرف الخشب ولعاب المسامير.. لحومنا طوابع بريد.. وعرقنا المالح صمغ.. صمغ.. جو المكان يوحي بطمأنينة وسكينة.. رغم الضوضاء وجدنا أنفسنا دون شعور مجبورين على المجاراة..**"[1].

ثم بعد قليل ينام في زمن بين الحلم واليقظة، و يحدث التوتر ويجد نفسه مع الهائمين في الممارسات الطقوسية العجائبية، وسيكون دخوله عبر النوم .

يتم الانتقال للعالم العجيب ويبدأ نوع جديد من التوتر، ولنلاحظ هنا أن عدسة السرد قد استلمتها "قدرية" بدل "محمد" النائم ثم "محمد" ثم "قدرية" ثم "محمد" يعيد ما حكته له، يتقاطع ذلك كله مع الحدث العجيب لنجد أنفسنا أمام لحظة التوتر تلك:

"**– آه.. آه.. ما هذا؟!**

تراءى لي طابور طويل قادماً نحوي.. طابور لا نهاية له.. بشر بشعون، عجائز ممسكون بمعاول ورفوش ومقاص وخناجر وسيوف وخوازيق دبيبة الرؤوس.. ورماح وأزاميل وصواريخ.. تقودهم شمطاء في يدها إبرة طويلة.. أحملق في الإبرة جيداً.. تفزعني.. غشيمة رأسها غير مثقوب! توجهها ناحية طفل مكبل على رأسه ريشة شفافة ثم إلى أزهار الغابة.. يصرخ الطفل: الأزهار لا تحتاج لكل هذه الأسلحة يمكنكم قطفها برفق بأصابعكم مثل "قدريّة" و"محمد".. يشخط فيه عجوز ملتحٍ وآخر أمرد، ويصفعه عملاق قاتم فتطير الريشة عن رأسه متوارية في الفضاء(...) شيخ الطريقة يرتكز في المنتصف. يصفع البندير بقوة ثم يناوله لمريد يقترب مني بمبخرته.."[2].

سنتابع كيف يمضي التوتر والشخصية في مرحلة بين النوم واليقظة، وبين الجنون العقل، وبين الواقعي والعجيب:

"**بإشارة من الشيخ دخل مريد عملاق.. يحمل سفرة بها سيف داخل غمد مذهّب.. استله الشيخ.. بان أبيضاً صقيلاً.. ارتعبت "قدريّة" وهمّت بدخول**"[3].

---

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:51.

2محمد الأصفر/ المداسة/ ص:55.

3محمد الأصفر/ المداسة/ ص:56.

سنجد في قمة التوتر قصيدة الفلامنجو التي ينسبها أمامنا الكاتب شاعرة مجهولة ويرمز إلى "قدرية" هنا، سنجدها تدخل هي ذاتها داخل العجيب، ومع الشخصية في لحظة من أخطر لحظات الفقد:

"**.. ربما يكون الشيخ قد قرأ سريرتي وأدرك خبيئتي.. وعرف جرحي الغائر الضائع.. الفلامنجو.. الزرقة التي خلقت ذات بحر.. هربت نحو السماء.. صفعُ الأكف ألهب جلود البنادير.. الحضور في شوق للوصول إلى اللحظة الأم.. الزمنية الحاسمة.. عيونهم تتسع.. مفتوحة دون رمش.. حتى العمى آذانهم ستتمزق من اتساع الرهف**"[1].

إننا نلاحظ أنه يستعين بالقصيدة كمدخل ليؤسس بعدها المزيد من شعر النثر عبر صورة بين الحكائي والشعري، سينتهي العجائبي عبر انتقال الشخصية من عالم الجنون إلى عالم العقل، ومباشرة نتحول لرفيقته قدرية، إنها بهذا الشكل متوترة النفس وخائفة على الأمل الذي ظهر بصيصه من بين أكداس الآلام، وهي في انتظارها وأملها ذلك تعيش الخوف أن يتبدد الحلم، أو أن يضيع من اعتقدت فيه بلسماً لزمنها القادم، ولهذا كله ستستلم السرد وستبدأ في بكائها، وتطرح حجم تشظي ذاتها، و قدر وعيها بما يحيط به من عوالم وانعكاس الواقع والألم الذي تعيشه على رؤيتها، فتتحول القصيدة هنا تتحول –من هذا المنطلق الذي أوجدها– أداة للرحيل، أداة للسفر والتيه، أداة للإقبال على عوالم شبه برزخية:

"فتحت عيني في شمس الشتاء.. فأدمعت الشمس.. ورشفت رقيّة من رذاذ الندى.. فتحت عيني **في شمس الصيف. فأرعفت الشمس ورشفت رقيّة من رذاذ الضباب.. صرت أعمى فقهقهت الشمس بما يشبه الحقيقة.**

صرت أطرش فسرقت الشمس الرعد.

وعندما اشتكى الرعد لم يجد من يسمعه.

هل يعني هذا أن أيامه صامته خبّاءة.

الزمن عجيب.. والسواد كساه بظلامه..

في عالم السواد النور ظلام.

وإذ ندخله نفضّل أن نكون مغمضين."[2].

يُرْغَبُ كما رأينا من وراء قصيدة النثر حتى الآن التعبير عن قلق الشخصيات، كما يرغب منها الترميز لما تمتلكه من قدرة على طرح ذواتها أمام المُرْوَى لهم. إن تلك الذوات وهي: تعاضد الخطاب الروائي بجنس شعر النثر تريد له في الحقيقة المزيد من الامتلاء، المزيد من البلاغة، المزيد من التعبير عن تلك الشخصيات في لحظاتها تلك، كما إن المرويُ لهم وهم

---

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:57.

2 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:59.

يسحبون عبر قصيدة النثر لعوالم تلك الذوات لا يتلقون القصائد فقط، وإنما يتلقون القصائد مؤطرة بإطار الشخصية التي قرأتها و كتبتها؛ أي إنها في هذه اللحظات تغامر بالدخول أكثر لعمق تلك الذات التي تبوح ويزيد هذا تفعيل خطاب الرواية وفاعلية تلقيه، والراوي كما رأينا من خلال تركيزه على اللحظات المتوترة حتى الآن ومن خلال خلقه لها، وتركيزه عليها؛ إنما يحقق أمامنا إدخال مشروط لهذا الجنس بحيث لا يخرق بإدخالها سنن التداول التي أنشأها بينه وبين المتلقي منذ بداية النص.

وبعد مزيد من تنامي السرد الواقعي المعجون مع قليل من العجيب، وقصة مطاردة الشيخ بوسبحة للشخصية سنجده يهرب منه، ويهرب من معلمه القديم الذي داينه خمسة آلاف دولار، ويهرب ويختار مكانًا متميزاً لـ"قدرية" لكي تنشد قصيدتها التي كانت هي المادة التي صيغ حولها الخطاب الروائي، ونلاحظ فيما سبق أن الراوي يخرق التأصيل الطبيعي بينه وبين المروي لهعبر حضور أسماء واقعية مثل اسم الشاعر "مفتاح العماري"، وهو شاعر وكاتب معروف في ليبيا، وقصيدته التي حضر اسمها هنا، كما نجد حضوراً لعنوان المجموعة القصصية التي كتبها "سالم العبار"، أي إننا هنا أمام مرحلة من الدخول لما سأجازف بتسميته سيرة شبه ذاتية، وسنكون بعد هذا كله مع هربهما معا، وعلى شاطئ البحر تبوح له "قدرية" بالقصيدة التي أنتجتها، وفي القصيدة نجد موقفاً من قضايا قديمة تحاول من خلالها أن تضع رؤية في التاريخي الحاضر لنتابعها هنا، إنها ذات القصيدة الأولى التي كان يبحث عنها:

"الزرقة التي خلقت ذات بحر..

هربت نحو السماء..

تتدلى الكروم لتصنع نبيذ الخلفاء..

الشارع المجنون في قرطبة..

يلهث خلف كلاب..

شهرت أنيابها في وجه قمر..

أتخلّق الآن بجعة تحوم حول بحيرة..

لترقص الفلامنجو..

وتوزع ابتسامتها..

على السمك الملون كحصيرة العشب(...) سأحترق لو واصلت النفث.. رفعتها أدور بها على الشاطئ دورات.. كانت تضحك وكنت أبكي.. وكانت الشمس غطيسة بالكامل.."[1].

3) حضور السيرة –شبه– الذاتية للكاتب في الجزء الأول:

---

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:92،93.

في الجزء الأول كما رأينا كتب "الأصفر" مع حضور أقل للشخصيات الواقعية الحقيقية، وهو ما سيتغير بالكامل في الجزء الثاني؛ حيث سنجد الكثير من الشخصيات حاضرة وبقوة داخل نسيج النص بل وتتحدث، وسنجد أيضاً نصوصاً متكاملة لشخصيات واقعية مثل: زوجة الكاتب "آمال العيادي"، بينما هنا لم نجد إلا أسماء قليلة وردت بسرعة واختفت.

6-4 المكونات الإجناسية والنوعية في الجزء الثاني من الرواية

6-4-1 البعد النمطي للرواية-درجة الصفر من الانزياح- في الجزء الثاني:

بعد تفكيك بنية حكاية الجزء الثاني في بعدها النمطي، نلحظ أن الراوي بهذا الشكل وبهذا اللون؛ قد شكل رواية عادية تنتمي للكتابة النمطية تتميز بحضور المعروض والمسرود الذاتي كأنماط للصيغة السردية، وعبر زمن شبه خطي، واتخذ مواقف من خلال كل ذلك من قضايا واقعية اجتماعية وثقافية وسياسية ودينية، وحاول أن يطرح رؤيته الخاصة التي لا تختلف عن رؤية شخصيته، أي إننا في اتفاق معلن بين الشخصية وبين أساس الرواية نفسها؛ فالشخصية التي تربت على لعن الغرب زمن الإدعاء الكاذب للعداء بين الدولة وبين الغرب، وكانت في أصلها وليدة مجتمع الفقر والفاقة الذين أحسنت الدولة الليبية في السبعينيات استغلالهم، قد ساهمت هي ذاتها في تشكيل الخيارات السردية التي لا تختلف كثيراً عن الرؤية الكلية التي يمتلكها الروائي التي تظهر من خلال اختياره للحدث المركزي؛ وهو الصراع مع أمريكا والعداء معها، وكذلك من خلال اتخاذ موقف حاد من الأنظمة العربية ذات العلاقة الجيدة بها، كما سنتابع عبر النص ما سأجازف بتسميته كتابة الواقعية التسجيلية منذ التي تتماهى مع كتابات شكري الذي أشار الراوي بقصد لاسمه وأظهر أنه قد رآه ضمن النص، وهو ما يعكس لنا جذور باقي البنى التي تشكلت داخل النص التي أنبنت على الشعار المعلن والمرفوع؛ والمتمثل في أن الأدبية تعنى الخروج، وهو شعار وجهته قوى فكرية خاصة ليخدم رؤاها ويحقق لها ما تريده، وتكون بذلك قيمة النص الأدبية ليست في أدبيته؛ ولكن في خروجه عن المألوف وعن السائد وعن المحرمات الثلاثة وهي: الدين والسياسة والجنس. فالكاتب إذن والشخصية هنا يمثلان ذات الرؤية، ويبدو أن جزءًا من الذي رسمه "الأصفر" عن طفولة وتشكل شخصيته قد عاشه هو ذاته في الحياة الواقعية، فهو على لسان شخصيته يبرز موقفه من التحولات الاقتصادية من خلال تصوير ابنته وهي تزور بلدها بعد زمن "براز الرأسمالية العائدة"[1]، بالطبع نحن نقصد بكل ما ذكرناه بنية الحكاية التأسيسية وليس ما يخص الرواية كلها، فكتابة "المداسة" تختلف بالكامل عن ما رأيته في سواها من حيث أسلوبها. وما أقصده أن تشابه الخطاب الواقعي

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:177.

–وهو خطاب جزئي من خطابات الرواية ولا يمثلها كلها– مع الواقعية التسجيلية المغربية ليس عيباً، فالرواية لا يشكل الخطاب الواقعي –النمطي– إلا جزءًا بسيطاً من تركيبها الخطابي.

وكما أسلفنا تطرح الرواية بشكل مباشر موقف الكاتب من الكثير من القضايا منها القضية الإسلامية، أو الإسلام الحركي الذين كان موقفه منهما –من خلال بناءه لشخصية "الملتحي" وتصويره له كقاتل لزوجته، ومن خلال صورة "الريحان" الذي ولد نتيجة للسِّفَاح– متقارباً مع ما تطرحه عنهم الفضائيات، وما يتداوله عنهم الغربيون. أي إننا هنا ومن خلال المكون الحكائي نجد أمامنا رؤية مباشرة وأحادية–نقصد هنا بنية الحكاية– يتخذ فيها صاحبها موقفاً من بنية واقعية موجودة سلفاً، وينتمي هو من حيث مواقفه مع رؤية موجودة يتم تبنيه سلفاً وتتأسس عبرها بنية حكايته.

وهي ترى مركزياً ما يلي:

أ) موقف من العلاقات العربية الأمريكية، وهو هنا يتحرك تحت تأثير الخطاب الإعلامي لبعض الدول العربية في زمن قديموهو خطاب يرى في العلاقة مع أمريكا عمالة وأسّس عبر ذلك مسار الحكاية الأول الذي يتم فيه تصوير الفتاة العربية منتهكة الشرف من قبل الأمريكي "كيسنجر".

ب) موقف من الحركات الإسلامية الجهادية، وهو هنا لا يخرج عن الخطاب الإعلامي المعتاد وإن كان في آخر الأمر من خلال صورة "الزعفران" أخو "آمال"، قد أعطى انطباعا جيداً عن تلك الشخصية، ويبدو أن الروائي –برغم موقفه– من القضية التي طرحها عبر تصويره كابن غير شرعي للأمريكيين؛ قد تراجع آخر الأمر من خلال شخصية "الريحان" الذي طرح عبره وعبر تصويره لما يحدث في غوانتانامو.

ج) طرح انتماء ظاهري من حيث: الكتابة والثقافة المؤسسة لذاته لمجموعة من الشخصيات التي تنتمي للفضاء المغربي "محمد شكري" أو العالمي "جان جينيه" والتلاعب من خلال ذلك التظاهر بالقارئ، كما يطرح أمامنا مفاهيم تنتمي لأممية العالم.

د) موقف من التحولات الاقتصادية التي تحدث في ليبيا.

6-4-2 دخول جنس الشعر داخل القسم الثاني من الرواية:

في الجزء الثاني من الرواية يبدأ الخطاب الواقعي مسيطراً على عجلة السرد، ويستمر ذلك الخطاب ليرسم به الراوي تأسس العلاقة بين "محمد" و"قدرية" وبقية الموجودين هناك، في (تاريفو) بأسبانيا، ويستمر هذا الخطاب هو المسيطر حتى تكتشف "قدرية" خيانته لها عند ذلك يخرج نهج كتابة "تيار الوعي" وهو نوع من الشعرية تقع في منتصف المسافة بين الشعر والقصة ويتم عن طريق البوح:

"لم يغمض لقدريّة جفن.. تقيأت الكثير من الوساوس.. غير أنَّ الشيطان لا يرحم ولا يتوحم.. كـان فـي قمـة نشـاطه.. لـم يُهـزم أمـام مثاليـات الثقـة والاطمئنـان(...) كفتـا الطـين والنـار منفوختان.. وأي منفوخ مآله الفش بالابتراد.. وقد تكون النار ضعيفة.. وحتى وإن كانت قوية ستتألب عليها نفخات الأرواح.. فتطفئها وتبتلع دخانها.. وإن عجزت فما زالت لديها ذخيرة من دموع.."[1].

ونلاحظ من خلال الرصيد السابق من الخطاب أنه يدور في المنطقة الواقعة بين البياض والسواد، وبين النور والظلام، وبين الملائكي والشيطاني، وهو خطاب جديد لم يكن موجوداً، وهو يعكس وعي الراوي لقرب دخول "قدرية" في مرحلة التوبة في التالي من الحكاية، وكذلك نلاحظ أنه يدور في منطقة الطين والنار والروح والدخان والدموع وهو يعكس وعياً مختلفاً لشخصية "قدرية" عن وعي الشخصية "محمد" الذي دائماً ما نجده في منطقة تيار الوعي هذه يتحرك في مناطق تدور حول الجسد وإفرازاته، ربما كنتيجة لرغبة تلك الذات في الدخول للعمق عبر التفاهة الجسدية.

سنتابع الخطاب وهو يستمر عبر الواقع حيث سينجز أمامنا الخطاب الواقعي؛ الذي يركز إلى سرد الشخصيات بضمير المتكلم، أو الوصف الاستقصائي:

"مزرعة أنطونيو كبيرة عديدة الأقسام.. حظائر للخنازير والأبقار.. الخيول والضأن.. الطيور بأنواعها.. أشجار اللوز.. الزيتون.. البرتقال.. التين.. الرمان.. مساحات واسعة لزراعة القمح والشعير.. إلا أنَّ هناك مساحة مسيَّجة واسعة لا يدخلها سوى نفر معين.."[2].

سنجد بعد فترة وهو يرسم صورة العهر الذي تمتلكه الشخصية التي يصورها "بهيجة وإيزابيلا"، سنجده في قلب ذلك يطرح صورة تعيد الإنسان للحظات التشكّل داخل رحم الأم؛ وكأنما ليطرح طاقة للتقزز من الأمر برمته وكأنما ما أرادته (قدرية) بسحرها قد بدأ يتحقق أمامنا عياناً:

"وأنا في بطن أمي لم يدفعني الأجل ظامئاً أو جائعاً.. عارياً فقط.. مضغة تكتسي قماش اللحم.. أستلذّ من ذاتي.. أتدفأ من ذاتي.. لا أرى عوالم الحزن.. أترجرج في كورة من رخاوة.. أنا برمائي.. أكل شربي.. أنبوب يصل وسطي.. سرتي لا أسنان فيها.. لا سوسة.. فمي مفرّغ للابتسام فقط وللغناء.. وأذناي لا تسمع غير دقات القلوب.. تغرد وتنتفض متفجرة إلى نبض يراه الخارجون اختلاجات في العروق.. فيوقنون بحياة النابضين.. كل نبضة لفحة دفء.. دفء دون جمر مشتعل.. لحم يشتعل ولا ينشوي.. آه.. لم يدفعني الأجل ظامئاً.. أو جائعاً.. فقط عارياً.. يا أنتم.. يا سور الضمائر.. ما هذا العجاف الذي أتيته؟"[3].

---

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:104.

2 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:105.

3محمد الأصفر/ المداسة/ ص:106.

وسنتابع السرد وهو يمضي حيث سيتحول "محمد" و"قدرية" مع جماعة "أبو معاذ"، وهنا لا نجد أي انفعال أو شطح، ذلك أن الراوي المتحرك غالباً من ذات الشخصية "محمد" محكوماً عليه بفكرة مسبقة معادية للروحي ومحاولة للتفلت من كل قيد قد يفرض عليها، كما أن كثيرًا من التلميحات جاءت في سياق فلسفة خاصة كانت نتيجة لطبيعة التفاعل بين الخارجي (الروائي) والداخلي (الراوي).

سيستمر السرد حتى نقترب من لحظات مخاض "قدرية" عندها تبدأ أحداث الرواية في التطور يبدأ أمامنا باستمرار حركة للسرد مختلفة من خلال استمرار انهيال البوح عبر ما يعرف بنمط تيار الوعي.

سنتابع هرب "محمد" مع "قدرية" من تاريفو لبرشلونة ثم موتها مسمومة واتهام زوجها بذلك، إن الراوي بهذا الشكل، وعبر هذه العقدة قد حقق لشخصيته أزمة وسيبدأ من هنا بكاءه وبوحه:

"**جريت بسرعة إلى غرفة "قدريّة".. كانت مفتوحة العينين كما تركتها.. وعلى فمها ابتسامة عذبة غير أنَّ وجهها شاحب..ولا تتنفس.. ابتسامة مختنقة..نظرة جامدة أرى**"[1].

سنتابع كيف تموت "قدرية" ويتهم هو بقتلها، ويوضع في السجن، إن الروائي وقد تخلص من ورطة شخصية "قدرية"، كما سيتم التصريح بهذا فيما بعد، وتحوله لـ"آمال" خطيبته الجديدة، إنه يريد مرحلة من السلام في المنتصف، فيما بين البينين، سنجد خطابا شعرياً ممتلئاً بالرغبة في السلام، يتم ذلك في السجن ويتحول السجن الأسباني بذلك إلى جنة أرضية:

"**أشعر كأنني ضيف.. ضيف عزيز مدلل.. إكرام الضيف ثلاثة أيام لكن الثلاثة استطالت إلى أسابيع.. شهور.. سنين.. ليتها تتدهّر.. سكر ذائب لا ينتهي تناسخه.. استطال الزمن دونما ملل.. كلحظات لذّة عاشتني.. كجلسة على شاطئ العرائش**"[2].

ثم نتابع تنامي السرد مع قضيتين الأولى: بكاء على "قدرية"، والثانية: نمو "آمال" ابنته والتحولات التي تحصل لها. إن أي حركة سردية تالية ستكون عبرهما معا، كما سيكون ومنذ الآن وعبر ما حصل من أحداث لراويه الفرصة أن يتحرك فيناوش كل التخوم التي يريدها لنتابعه هنا وهو يتحدث بنمط بوح تيار الوعي، وهو يناوش السلطة في بلاد "قدرية" التي لم تقبل أن تستلم جثتها:

"**هناك سر بحروي في بني أمية.. شعرتهم من ذيل براق.. من حبل يلاحق نتوءات الموج والمرافئ.. تتشبث بجنون التاريخ الراكض.. خميرة الكراسي شعرة محتالة.. هل الشعر يطفو أم يتشبع فيرقد على أمشاط القاع؟..**"[1].

---

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:116.

2 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:118.

ثم وهو يرسم لذاته صورة شرطي مكافحة الشغب، ويمارس تصوير إطفاء النار في لهجة لا يخلو خطابها من تلميحات ذاعرة تتناسب مع الشخصية :

"وصار الخرطوم يرتج في يدي كثعبان ممسوس.. رأسي في خوذة معتمة وأنا أرش وأسمع الصرخات واللعنات.. وكلمات تتعالى ماء فائر.. ودوي رصاص.. قنابل.. دخان يسّيل الدموع.. دخان يتسلل من خلال خوذتي فادمع معهم.. عندما عدنا إلى ثكنة الدفاع المحلية منحوني وساماً وقنينة ماء فائر.. قالوا لي: قد تحتاجها" [2]

إنه يصف مرحلتين، مرحلة التعاون مع السلطة كشرطي مكافحة شغب، ثم ما يحدث من انكماش للذات بعد ذلك، وعبر ذلك يكون قد حصل على الفرصة لكي يقول ما يشاء وأن يرسم أمامنا ما يريد.

وسننتقل هنا من البوح بتيار الوعي الذي ليس إلا ترميزاً غالباً لقضايا موجودة على الأرض، سننتقل منه إلى جنس الشعر المتداخل مع الخطاب النمطي. لنتابعه هنا وهو يطرح لنا نصاً على لسان "قدرية"، ويبدو اختيار "قدرية" اختيارا سرديا موفقا فهي ميتة الآن وكل ما تقوله يعتبر مميزاً ومؤطراً ضمن إطار موتها ذلك وهي تحدث عن اللبان الذي أراد منه الراوي أن يكون فاعلًا مميزاً في بقية ما سيلي من الرواية، هو وبخور صلالة، إن التمسك بهما كما سنرى يكون مهيجاً باستمرار لذكرى الفقد وللحميمية القديمة:

"قالت "قدريّة" ذات حوارية ماضوية:

اللبان علكة صلبة.. حاولت كثيراً أن أجعلها منطاد.. رفضت أن تتفقّع.. كررت نفخها بأنفاس حرّى.. صهدتها بلظى آهاتي.. الأنفاس والآهات لا تبقى.. وجدران اللبان لا تتقعر.. كل تقعر قبعة إغواء.. شرك للتكور.. كل كرة سجن.. الأصل المتولد من الجراح يتصلب فورما يستنشق هواء الفجيعة.. أشجار اللبان تطعم الأرض بملاعق جذورها.. الأرض تفسح لها جلَّ أعماقها.. الشجرة تسكب كأسها طواعية.. تزداد غوصاً ومغامرة.. تفتت الصخور المحتجة.. لا عِرق يرتفع ولا ينخفض إلاّ ويطعن.. العصارة ترتقي النسغ.. تشمها أنوف السكاكين فتجرحها(...) آخ.. قدريّة.. شمعتي وناري.. بخوري.. فاكهتي الغجرية.."[3].

حيث ننطلق من اللبان كفاعل، وضمن قضية الأفكار المتولدة من رحم بعضها البعض التي يمارسها "الأصفر" غالباً في أشعاره التي ينقلها، أو التي يكتبها هو ذاته حيث ننتقل من اللبان إلى المزيد من الحميمية عبر الأنفاس الحرى والصهد ثم منها مباشرة إلى السجن الذي يعكس المرحلة التي تعيشها الشخصية، ونتحول من اللبان الذي في الفم ومن قضايا السجن، إلى شجرة

1محمد الأصفر/ المداسة/ ص:119.

[2] محمد الأصفر/ المداسة/ ص:120

3 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:122،123.

اللبان نفسها وإلى آلية مفتعلة أمامنا لحصول الإنسان عليه من الشجرة، حيث نجد أنفسنا في صورة تشتغل رمزياً على عدة مستويات فنحن أمام صورة شجرة اللبان وما يتحرك في نسغها وعروقها، ثم مع آلية حصول الإنسان على ما في عمقها، إنها تتحول هنا أمامنا من خلال تماهيها مع الشاعرة ذاتها التي ترسمها أمامنا إلى مؤشر على ما تنزفه تلك الشاعرة التي نعلم نحن بحكم الواقعة النصية أنها ميتة، وبذلك فهو اشتغال من خلال الحدث الحاصل على مستويين: مستوى تيار الوعي الذي سبق الحديث عنه، ومستوى شعرية النثر التي تمّ تجهيز الواقعة النصية سردياً قبلها؛ ليكون ماضياً ومؤسساً مع السرد للمزيد من عذابات الشخصيات ويُمَكِّن الراوي من تشخيصها وبقوة أمام المُرْوَى لهم، أي إننا هنا لسنا أمام شعر نثر منفصلاً، وإنما أمام شعرية توظف ضمن إطار نصي وفي مكان محدد لغرض رفع التوتر الدرامي ولغرض طرح المزيد من وعي الشخصيات، ولغرض القبض على المروي لهوالسيطرة عليه وقول ما يراد أن يقال أيدولوجياً بلغة شبه شعرية.

وسنجد بعد هذا كله "قدرية" وهي تحكي قصة موتها، وكأنما تحرض المروي لهضد قاتلها، ونحن هنا ومن خلال كل هذه الخيارات السردية في موقف معلن و أيديولوجية واضحة ومعلنة من قضايا فكرية موجودة على الأرض، بحيث يتحول شعر النثر والبوح بنهج تيار الوعي إلى أداة لتفعيل الأحداث ولاتخاذ المواقف من الشخصيات، ضمن الإطار السردي وفي حدود الفضاء المكاني والزماني، ومن خلال آلية التفاعل التي أفترضها الراوي بينه وبين المُرْوَى لهم.

6-4-3 السيرة الذاتية للروائي و الإيدلوجيا المعلنة

يمضي النص منفتحا في اشتغاله النوعي أي بمزيد من التداخل بين السرد وشعر النثر والسيرة الذاتية التي ستستخدم هنا لكسر كل ما سبق عبر التعبير المباشر عن الإيديولوجية التي ينطلق منها.

سيكون النص منفتحاً ، ويبدو ذلك هو الخيار السردي للراوي وخلفه الروائي لتسليح الرواية بمادة تتحرك على المستوى الحكائي، وفي الوقت نفسه على المستوى الفكري والسياسي و الثقافي، وفي سبيل إظهار المزيد من الاهتياج والمزيد من ألم شخصياته، لا يهم راوي "الأصفر" ما يقوله، إن كل لفظ مباح له وكل كلمة يريد أن يقولها ممكنة، كما أن توتر شخصيته وما انصب على رأسها من ألم –حسب ما مضى من حكايتها– سيجعل الفرصة للراوي –الذي ليس إلا تلك الشخصية– ليقول ما يشاء، فتتحول (أنا) الراوي في لحظة الانتشاء تلك لتدلق ما تريده دون حدود أو قيود سيستمر ضمن نفس إطار الحدث الذي بناه الذي رأيناه على مستوى الحكاية فيما سبق فيما يلي :

1) توجيه اللعنة المستمرة لقاتل زوجته، الذي ليس إلا الحركات الدينية الإسلامية، سواء من خلاله هو أو من خلال زوجته التي انطقها في سياق الإطار الفني ذاته الذي يطرحه وهو في

هذا الإطار لا يخرج عما يلاك ويحكى من سباب ضمن وسائل الإعلام عن هذه الجماعات لغرض تشويهها.

2) الإعلان عن موقف فكري مضاد لهذه الجماعات من خلال رفضه لمفهوم الجهاد:

"**مت انتظر فاكهة "محمد"-زوجها-.. لماذا ابتعد الذي أنجاه الله؟!.. لِمَ لم يسعفني مثلما أسعفته بضنين أنفاسي.. هل عاد إلى هنده بكبدة روحي؟.. هنده التي لم أذبح أي من عشيرتها تحت أي شعار.. حتى الصراصير لا أسحقها.. حتى النمل أبعده عن طريقي.. وأساعده على حمل فتاته.. أضعه حيث خزائنه وصواعه.. قرب جدران الدولة المحروسة..**"[1].

3) طرح فكرة التسامح التي يريدها، وخاصة البوذيين والتطرق من خلالها لقضية تفجير المعبد البوذي المعروفة.

إن الراوي وخلفه الروائي بهذا الشكل وهو يتحرك في المنطقة الحرة والمسموح بها ويحقق عبر شخصيته وبروح -رومانسية خالصة وغير واقعية- يؤكد لنا أن الشعرية لم تكن إلا إطاراً لطرح الأيدلوجيات والمواقف من القضايا المركزية، حسب ما يراها الكاتب "محمد الأصفر"، من تلك المنظومات أو البنى السوسيونصية القائمة في الرواية وفي الواقع عبر ما نراه من أحداث دولية، فتصبح الشعرية بهذا الشكل تفعيل لموقف خاص بالكاتب وطرح بطريقة غير مباشرة لرؤيته.

6-4-4 التداخل النوعي والإجناسي في نصف الرواية الثاني

عبر كل ما حدث، وبعد أن فعَّل راوي "الأصفر" كل ما يريده من الفواعل واستغل الحدث السابق لخلق العوالم التي يريدها، وبغية فتح أزمة جديدة وتطور جديد لحركة السرد الذي توقف لصالح الشعرية منذ حدث موت "قدرية"، سنجد هنا أمامنا حادثة تعرضت لها "آمال" ابنته:

"**- ابنتك بخير... وطفقت تشرح لي..**

- أثناء حصة الطبخ غفلت عن ارتداء القفاز ورفعت غطاء المقلاة الساخن بيدها مباشرة، وإذ من شدة الحرارة تتركه فيسقط على طرف المقلاة لتندلق ناثرة خليطها الهلامي على أجزاء من صدرها وإبطها وظهرها وفسيفساء البلاط.

- ابنتك هي السبب.........

بعد أيام خرجت من المستشفى بحلمة ممزقة.. عجزت العقاقير والمباضع والمراهم عن رتقها ولملمة نتفها"[2].

---

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:134.

2محمد الأصفر/ المداسة/ ص:136.

إن الحدث السابق يحرك وجهة الشعرية نحو "آمال" التي تبدو الخيار الثاني بعد "قدرية"، وسيتحول الخطاب من البكاء على الأم إلى التقرب إلى الابنة حسب الخطاب:

".. ومن نحن حتى نُعيّر.. نحن، نحن تائهة.. نحن تجمعنا رغم أننا اثنان.. هل نحن نرى ميلاداتنا القادمة؟.. "أمُّولتي".. نحن زيت يبحث عن فتيل.. لتكون لانقداحاتنا معنى.. لنكون قنديلاً عروته في أصابع أطفال.. يلوحون به في كافة الاتجاهات.. إظلام وإضاءة.. إظلام وإضاءة.. عبثاً يظل حال على حاله.. النور غير قابل للامتلاك.. الظلام لم يمتلك النور.. لم يدفع فاتورته.."[1].

سنترك هنا ما يخص شعرية النثر، ونتحول للإشكالية الثانية داخل هذا النص؛ وهي حضور الواقعي والمعاش من أسرار وأفكار وآمال وتطلعات الشخصيات إلى العلن، وهي لازمة ستظل تظهر في كافة روايات "محمد الأصفر" مع نفس نمطية البطولة الشخصية لذاته .

إنه يحقق –على ما يبدو– انتصاراً عبر السرد، أو كأنما يعيد لذاته ما أضاعه منه الزمن بواسطة السرد، ويتحول بذلك مالكاً لقوى غريبة فلِسانه ومدونته التي يسميها –هو– (رواية)، ستكون أشبه بكتابة الجاحظ–في زمانه– فهي مادة ترعب كل من يعرفه ومدونة للفضائحية التي تسود في الوسط الثقافي، أو الوسط الاجتماعي الذي ينتقيه الكاتب ليشخصه.

ولكن بعيداً عن تداولية النص داخل مدينة بنغازي ومع الأشخاص الذين ليست لديهم ذات الخلفيات سيكون دائماً هناك نقاط غير مفهومة؛ وهي جزء من رهانات الكاتب فيما يبدو.

سيتوقف شعر النثر تقريباً حتى لحظة سابقة للانفجار الأكبر الذي ربط الراوي شخصياته بهم. هناك سنجد هذه القصيدة المليئة بالرموز التي ترمز لما سيلي من أحداث تالية لها:

"– الورق مقبرة..

فراش نوم لاندلاق بليغ..

يقظة طازجة في انتعاشات اليراع..

نبضاتنا جثة لا تحتويها التوابيت..

عيون القراء دود ونمال..

قلوبهم أخطام وأفكاك ومراشف..

مائدة نحن لمن يرانا..

ما أحوجنا لجوْعى من الزمن الرابع..

إن يحبوننا سيأتون..

وإن هم زائفون فسيتمادون في التواري..

1محمد الأصفر/ المداسة/ ص:138.

الصباح سكون..

الليل جنون..

الشروق صمت مضيء..

والانبثاق رغم ثقل قطيرات الندى جمود..

أغمض روحي أتأمل دونما تذكرة.. أو اجترار..

أنا الصخرة العذراء.."[1].

ثم لنتابع الحدث الواقعي التالي حيث عبر نهج تيار الوعي يقوم الراوي برسم صبيحة انفجار سبتمبر (بمنهاتن بنيويورك):

"**.. الساعة الثامنة وحقب من الأزمان!.. على وشك أن يحن موعد عملنا.. الحياة في الشارع عادية.. في الكون عادية!.. كل شيء هادئ.. أوراق أخرى سقطت من التوتة وداسوها الدوّاس.. وتلاشت في الزحام الغفير وطحنت مواد خام للدوّارة.. موظفون.. طلبة.. سيارات.. قاطرات.. شمس تتشارق.. عشاق يبدءون يومهم بقبلة طازجة.. طائرات في الجو..أصوات انفجارات.. قرن ينكسر.. يليه القرن الجار.. لا يستندان.. تتفتت أيام فولاذهما إلى ثوان.. يترمدان.. الفتيت المصهور يقتل من يلامس...**"[2].

سنتابع الأحداث النهائية في الرواية هي تنتمي غالباً للخطاب الواقعي، مع حضور "آمال" لبلدها ثم خروج أبيها من السجن في حفل خاص، ثم سنتابع أبيها وهو يحكي عبر الشعر المنثور ثم عبر نهج تيار الوعي عن ذاته:

" **اسألوا ملاءة الموج المنسوجة من ندف الرذاذ..اسألوا الصخور الدفيئة بجمرات نخيرها..اسألوا النقوش في تاسيلي وآكاكاوس..ثم ابصقوا بملئي شهيقكم..اليوم عجاج ونظراتي أرسلها فتقتسمها ذريرات التراب. كل ذريرة تحمل شظية مرآي في جولة.. عيناي ما عادت تراكم الآن.. أقولني وأقولكم بمرآة عتمي.. بعض بصيراتي مللن التجوال.. الآن أراكم مضببين.."**[3].

6-4-5 السيرة شبه الذاتية في الجزء الثاني الرواية

تحضر السيرة الذاتية الواقعية للروائي وزوجته، والعديد من الشخصيات الواقعية التي يتم إحضارهم بغية خلخلة نسق التلقي المعتاد، ونتساءل هنا وبتذكر ما سبق في بداية الدراسة –أن ما أسميناه بإشكالية الرواية الثانية– عن حقيقية كل ما كتب عن الشخصيات الواقعية، وهل يفترض فينا كمتلقين أن نتعامل معه من خلال ذات عقد العمل المعتاد في السيرة الذاتية، و

1محمد الأصفر/ المداسة/ ص:162،163.

2 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:162،163.

3 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:184.

يفترض فيها جانباً كبيراً من الحقيقية، أم أن علينا أن نتداول تلك الشخصيات الواقعية –التي أعلنت عن نفسها مباشرة– كشخصيات روائية لا تناقش من باب الحقيقة والكذب، وإنما من باب انسجامها الخطابي فقط حيث سنجد ازدواجاً على مستويين وسيكون هذا الازدواج مسبباً لبعض الخلط عند القارئ الذي لم يمتلك الخلفيات غير النصية التي يستند إليها النص في تأسسه، فـ"آمال العيادي" تضع اسمها في صفحة الإهداء الأولى، في الخارج وهي في زمن كتابة الرواية كانت خطيبة "الأصفر" ثم صارت زوجته، وهي هنا ومن خلال الراوي تدخل كابنة له وسيختار لها "الأصفر" –في أنانية فنية نجدها دائماً في نصوصه– زوجاً هو "الزعفران"، والمعروف أن "الزعفران" أصفر؛ لقد أراد "محمد الأصفر" الروائي ومن خلال راويه داخل الخطاب، أن يستعين بالرواية لقضاء مآربه الخارجية، وأن يستعين بالخارجي لبناء الرواية، فهو يحتاج لمادة يبني عليها حكايته التي يريدها، ويبدو أن هذه المادة كانت جاهزة وهي التي عجلت بموت شخصية قدرية، وهو إعلان سنجده فيما يلي من الرواية حيث ستتدخل "آمال" الواقعية –حسب ما بدا من تصريحها– لتكتب داخل النص، ويتحول النص بذلك من وهم الواقع إلى واقع موهوم قد لا يكون حقيقياً ولا يعنيني كقارئ بالتأكيد حقيقيته من عدمه، بقدر ما يعنيني هذه الظاهرة كظاهرة ستستمر مع الكاتب "محمد الأصفر" في كل أعماله التالية بل وتتحول إلى مادة لتأسيسها، ولنتابع هنا ضمن ما يبدو بين منطقتين ، منطقة تيار الوعي ومنطقة شعر النثر حيث يرسم أمامنا الراوي وقد تدخل –فيما يبدو الروائي مباشرة– عن تلك العلاقة الصراعية بينهما وهي كما سنرى هنا:

""قدريّة".. "آمال"..لم أعد احتمل.. لن أقف حجر عثرة في هكذا خضم.. من أين لي بمنخال أحبه؟.. ضيق رغم لا نهائيات الثقوب.. وأنتما تقرأن كلماتي تلك أتيقن أنَّ كلنا يقترب بجنون.. ازداد عصري لكما.. أسرتي الراحلة الواصلة.. لا مفر.. احتملا الاعتمال.. احتملا توهجات التماس.. يداي تمخران الاتجاهين.. اللعنة على كل شيء.. لست خائفاً دون استثناء.. المدرك تبتذله الحواس.. تتقياه الذوات.. الشيء لماذا يتشيء.. اختلسوا قفازاتي.. أصابعي سافرة ولا تختنق.. احقنا قوسي بسهام أناملكن.."[1].

إننا كما قلنا سابقاً، و من خلال ما نرى أمام الروائي "الأصفر" مباشرة ونحن هنا نتابعه وهو ينفش ريشه كعادته دائماً حول إناثه المقربات، كما سنتابع هنا "آمال" الشخصية داخل الرواية وننتقل مباشرة إلى نص لـ"آمال العيادي" قرأته منشور قبل أن أقرأه هنا داخل النص وهو يحكي بالضبط عن قصة معرفتها له، ويبدأ من خلال تساؤل الراوي، ثم من خلال حكايته عن أبحوح –قصة فيها بوح –أعطته القاصة له:

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:139.

".. لا أدري ما وضعها العاطفي.. قد تكون مرتبطة.. وإن كانت سأسحب وشيجتي إلى مرافئ الصداقة والأخوة.. سأكيف ذات نفسي على صفة العاشق العفيف الكتوم.. كلماتها لظتني.. وجدان جديدة تنفث السحر.. عندما التقينا مرة ثانية.. و بحت لها بعيون مشاعري استبقتني برهة.. وناولتني هذا الأبحوح:

بقع ظامئة في حضني.. القمر يبدو مستحياً من الظهور بهيئته التي لوثها عتم سوء الحظ؟.. والسحب الماطرة لم تكن فوقه حتى ينعم بالاغتسال؟.. حملق في النجيمات البعيدة أملاً أن تمطره ببعض الضوء؟

....

.. خرجت دون وداع.. صعدت سطح المدرسة أتأمل قبة السقف.. الأنا بحّاثة عن قمر مبقع.. صرخت: أيها الليل.. لا تتأخر.. لا تتأخر.. هذا اليوم بالذات.. كلي صابون.. ماء.. مزيل.. انتهت الاستراحة.. نزلت أمسح دموعي بمنديل لا أرميه.. اعتذرت عن الحصة الرابعة.. وركضت على غير عادتي ظمّأة نفسي لأحضان بنيتي.. فربما تعوضني إشراقات النبضات المؤجلة.."[1].

ستتدخل أيضاً بعد مسافة وهي تطرح أمامنا موقفها هي مع زوجها في بيته:

"كلانا يعد طبخته... أنا في المطبخ أحمّس الفطائر وأغمسها في زيت الزيتون والعسل، ثم أكوّمها في طبق الفخار الذي اشتريناه فترة الخطبة مع الحصّالة الكبيرة التي لم تمتلئ بعد لنكسرها ونسافر بدمها المالي! إلى المغرب والأندلس وكوبا وأمريكا وأفغانستان.. طبعاً عُمان لن نسافر لها مادامت سارقة النار "قدريّة" على قيد الحياة.. وإن رحلت فسنزورها حتماً.. لكن لن أغامر بزيارة المقابر البتة......

"محمد" في عشّنا يعمل.. لن أدخل عليه قبل تجهيز براد الشاي الأخضر المنعنع.. عشّنا غرفة ملحقة بغرفة نومنا.."[2].

إننا كما نرى أمام خطاب أنثوي يطرح الغيرة من "قدرية"، وهو ما يعكس تدخل حياة الشخصيات الواقعية داخل الخطاب الروائي للرواية. سنتابع هنا دخولاً أكثر إعلانية. إنه كما يسمى في عالم الصحافة (مانشيت) واعتقد في نفسي أن هذا (المانشيت العريض) موهوم أيضاً وأن كاتبه هو الكاتب نفسه ليعكس عبر الوهم الذي يخلفه أمام المروي لهما يريده من تشخيص لذاته:

---

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:142،143.

2 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:148،149.

".. فرصتك يا "آمال".. الحاسوب مفتوح على الرواية.. سأزرع بضع سطور(...)أنا "آمال العيادي".. ليس صحيحاً لا يحك لك إلا ظفرك.. ظفر حبيبك ظفرك.. ماذا أكتب أنا حائرة.. سأدلق لكم دلواً من نبضاتي.. دلو ملأته دون حبل تجره دابة.. نحن مخطوبان.. ولأسباب سخيفة لم نجد مأذوناً ليعقد قراننا.. هل قراننا معقد إلى هذا الحد؟!.. وماذا ستفعلوا لو قلت لكم أننا متزوجان منذ لقاءنا الأول في 5 النوار 2002؟.."[1].

إننا هنا نلاحظ أن الدخول هنا سيكون كاملاً وستتم مناقشة قضية تنامي شخصية "قدرية" داخل النص وهي كما سنرى:

"– محمد لقد بلغت ساعة الصفر.. لك أن تختار.. أنا أو أمي؟.. أقتلها.. أقتلها.. انفجرت متهسترة.. لا أريدها أن تبقى أرض تمطرها الأمطار الصفراء بالمحبة.. أقتلها أرجوك..

– حسناً يا آمال.. سأفجرها بِلغْم.. أو أقتلها في حادث سيارة..

– لن تموت قدريّة إلا بإبرة سامة أتفهم؟!..

قتلناها واحتفلنا بموتها إلى ما بعد الأبد.. لأول مرة أشعر بغبطة غامرة تكتنفني.. لأول مرة أحتفي بموت إنسان.. لأول مرة أزغرد لموت أمي.. هل أنا سوداوية إلى هذا الحد"[2].

إننا كما نلاحظ أمام ظهور الأسماء الواقعية داخل الرواية:

ستستمر الرواية حتى نجد المزيد من الواقعي عبر ربط الراوي الشخصيات –من خلال حيل سردية– بأحداث سبتمبر 2001م، واستثمارها لصالح الرواية، وانتهاء الشخصيات من خلالها كما رأينا ونحن نحلل بنية الحكاية في الرواية.

سندخل هنا في الخطاب الواقعي:

"استهوانا العمل الإنساني.. انخرطنا في جمعية تقدم العون للمخلوقات، ذهبنا إلى أفريقيا.. آسيا.. أمريكا.. وسطى.. لاتينية.. شمالية.. كل نقطة ساخنة في العالم نكون مركزها.."[3].

إن الراوي من خلال هذا التحول قد خلق فرصة للشخصيات في التحرك في كل مكان ومتابعة الأحداث الدولية، ومن خلال ذلك القدرة على التناغم معها، ونلاحظ كيف ستتم العودة للخطاب لنهج كتابة تيار الوعي والترميز لحادثة التالية كما يلي:

".. ذات صباح أمريكي كنا نمارس رياضتنا اليومية.. كنا ثلاثة في نيويورك.. وكانت الساعة تشير إلى السادسة صباحاً.. تريضنا وتحممنا وجلسنا نتناول إفطارنا بعد يومين سنشْدد الرحال

1محمد الأصفر/ المداسة/ ص:149،150.

2 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:152.

3محمد الأصفر/ المداسة/ ص:156.

لجبر خواطر التماثيل المفجرّة في أفغانستان.. البوذيون محتجّون بشدة.. وقد يتطرفون.. برجا منهاتن نراهما من خلال زجاج المطعم.. قرنان يوخزان السحاب الطري.."[1].

سنتابع هنا في لحظات التوتر تداخل الواقعي مع شعرية تيار الوعي وهذا مايضعنا في ذهنية الكاتب وليس الراوي وعلى لسان الشخصية "آمال" ابنته في الرواية وزوجته في الواقع:

"**.. الكهل السوداني.. الطوبة التي نكتب عليها.. عبد الحكيم المالكي.. سالم الكبتى.. رضوان أبوشويشة.. زينب شاهين.. رحاب.. قسامى.. عمتي سالمة.. نعيمة.. سالم هابيل.. عز الدين.. محسن الرملي.. سميرة.. سعيدة.. سماح.. سهير.. بدر.. إبراهيم.. احمد.. وجدان.. هيام المفلح.. ذاك الطائران المحلقان في الأفق.. تلك النملتان الدبتان على الأرض.. تلك الفراشة.. النحلة.. السمكة الفزعة من احترام الأكبر والدخول في فمه..**"[2].

نلاحظ هنا حضور مجموعة من الشخصيات الواقعية ذات العلاقة بالكاتب وزوجته من ذكور وإناث داخل ذهنية الراوي على لسان "آمال" الشخصية، وسنلاحظ أنه قبل لحظات من حدوث انفجار سبتمبر في منهاتن حيث سنتابع أن التفعيل للخطاب سيكون أشد وأن المزيد من التعبير بنهج تيار الوعي سيتنامى أمامنا. وسنترك الحديث عن العلاقة بين "آمال" وأبوها حتى نهاية الرواية عند ظهور شخصية أبو بكر والوسط الأدبي في طرابلس.

سنجد شخصية تدخل في أخر الرواية لتعين الراوي على إتمام روايته، إنها شخصية "أبو بكر الأرتيري" الذي وضع هنا كصاحب مقهى، كما تداول الحديث شخصية الشاعر "طريبشان" وغيرهم.

6-5 ملخص عن الأجناس والأنواع المتداخلة

6-5-1 قصيدة النثر ضمن نص "الأصفر" :

كنا قد رأينا باستمرار كيف تتحرك الأنواع المختلفة أمامنا، وكان أن تحولت الحكاية لتخدم الشعرية و العكس بالعكس، فكان حضور الشعرية نفسه خدمة للحكاية ورفعاً للدراما وخلقا للتوتر النصي وطرحاً للشخصيات وجعلها أكثر حضوراً وتشخصا أمام المروي لهوالمتلقي الذين تنفتح أمامهم تلك الذوات التي تطرح بوحا وهواجسا وتنتصب أمام تلقيها كل ما اندس في ذواتها من ألم وترى كم هناك من عمق شعري وفني داخل تلك الذوات التي تنزف شعرها.

وكانت القصيدة تتحرك دائما في القيم المثلى للإنسان –حسب مفهوم الشخصيات لها–، أي أن القصيدة كانت تأتي لتجسد المزيد من رؤية الشخصيات الوجدانية أمام المُرْوَى لهم، وتحقق لها الحضور والانتصاب لداخليتها أمامهم.

---

1 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:157.

2 محمد الأصفر/ المداسة/ ص:159.

من جانب أخر كانت القصيدة تأتي كرمز على حالة درامية متوترة. إنها تأتي في الحالات الدرامية الأكثر ارتفاعاً لتصبح كإكليل يوضع في جيد الكتابة. تأتي قصيدة النثر كما رأينا من خلال إطار السرد كمادة للتعبير عن المسكوت عنه وما لا يريد الكاتب وراويه أن يناوشاه إلا سطحياً، وتأتي لتعاضد شبكة الشخصيات والفواعل ولترسم عبر حضورهما معا داخلها دراما للنص متوترة.

كانت القصيدة من حيث مصطلحها مادة دالة على التحولات التي تعيشها الذات أثناء الكتابة. فنحن من خلال متابعة القصائد ووضعها في ترتيبها النصي أمامنا وبمتابعة الألفاظ المختارة ندرك قدر التحول الحاصل على القصيدة من بداية النص إلى أخره. إنها قصيدة من النوع المتناسل من بعضه البعض، حيث تولد المعاني من بعضها لتشكل كلها مادة دلالية تؤسس لعالم رمزي مجاور وقريب؛ أي إننا هنا لسنا في قصيدة النثر المغمضة أو المستغلقة، إننا هنا معها وهي تحيلنا للأعماق بهدوء، وهناك نجد شيئا ما نبحث عنه، ونلاحظ أن دائرة الملفوظ تتحرك في القيم التي تشكل ذات الإنسان وقيمه المثلى: البياض والسواد، وفي السوائل الأكثر قرباً منه إنها المطر والعرق والبول، كما نجد أمامنا تلك الخلائق الهشة الفاعلة على ذات الإنسان حين يلقى في قبره –الدود والنمل– كما نجد صورة لمكونات وفواعل تنتمي للمكان وهنا ما يؤكد على حسن التوظيف والاختيار لها، ومنها اللبان والبخور وغيرها كثير.

كما أن القصيدة تحولت أمامنا كفاعل ضمن نسق الفواعل الموجودة ضمن الرواية من خلال فقد الراوي لها وبحثه عنها وعن كاتبتها، كما أن الراوي وهو يمارس فتح عقد العمل بينه وبين المروي له يعلمه منذ البداية بالنهج الذي أراده ويضعهم كمروي لهم أمام شخصية تؤمن بالقصيدة وتبحث عنها.

6-5-1 حضور تيار الوعي داخل نسق الخطاب الروائي

ضمن نسق الاشتغال الشعري وتهييجاً للمروَى لهم كانت المسافة الفاصلة بين شعر النثر وبين السرد الواقعي عبارة عن مرحلة من بوح الذوات عبر ما يعرف بتيار الوعي. إنها مقاطع تستسلم فيها تلك الذوات أمامنا للراوي وتخرج رؤيتها التي تؤسس مع شعر النثر زخماً خاصاً للرواية وتساهم من خلال ذلك في إغناء النص السردي، كما أنها تحقق تفعيلاً أكثر للأحداث من خلال مناقشتها، ومن خلال وضع المروي لهأمام التطورات النفسية الحاصلة على داخلية الشخصيات التي يبئر الراوي بوحها.

كما تحقق مرحلة البوح بنهج تيار الوعي غالباً نفس ما يحققه شعر النثر من أهداف سبق أن تحثنا عنها. يأتي هنا تيار الوعي من خلال ضمير المتكلم، ومن خلال ذات اشتغال قصيدة النثر التي نراها أمامنا في هذا النص، مع الفرق هو في أن ما يقال غالباً يناوش لحظة سردية وليس حالة تعيشها الذات كما في الشعر.

6-5-3 نوع السيرة شبه الذاتية وعلاقته بنوع الرواية

وهو خطاب يختلط فيه الواقعي والمعاش للكاتب بالنص، حيث نجد داخل النص شخصيات واقعية معروضة بأسمائها و تتدخل معلنة هي ذاتها أنها موجودة داخل النص، وتساهم في كتابته، كما نجد ضمن النص الروائي نصوصًا متكاملة شعرية وسردية لكتّاب آخرين، ومنهم "آمال العيادي" زوجة الكاتب التي كانت تتدخل من الحين للآخر لتكسر الوهم المتفق عليه بين الكاتب "محمد الأصفر" وقارئه على عدم موضوعية السرد.

هذه التجربة في ظهور الكاتب موجودة عربياً منذ بدايات تأسس كتابة الرواية لدينا عربياً من خلال كتابات "توفيق الحكيم" وازدادت قوة مع كتابات "يوسف القعيد" وغيره من الكُتّاب العرب، ولعل "محمد الأصفر" في أعماله التالية لـ"المداسة" تحول إلى ممارسة تجريب أشد وأكثر قوة بحيث اختفت مادة الحكاية التي كنّا نتحدث عنها لصالح الواقعي الموجود كتأريخه لبنغازي في أكثر من عمل منها: :نواح الريق: وكذلك ظهور أغلب شخصيات نص "تقودني نجمة" من شخصيات درنة المعروفة واقعياً.

وبغض النظر عن كون هذا واقعياً أو لا فهو ليس موضوعنا، لكننا نجد أمامنا هنا بدل الوهم المتفق عليه مادة شبه واقعية، إنها واقعية محرفّة قليلاً، ووسط هذا كله نجد :محمد الأصفر" في كل أعماله –كشخصية مركزية– وإن كان قد نجح في "تقودني نجمة" من خلال تسليم السرد للغير وكذلك في عمله الأخير "يا نا على"، ولقد تحول في أعماله التالية، ومن الخطاب الواقعي إلى المزيد من العامية كحضور وإلى الشخصيات الشعبية والاجتماعية داخل محيطه.

ليس بالطبع من صميم عملنا تحديد انفتاح الفوائد التي تتحقق للكاتب من خلال توظيف الواقعي داخل روايته، فيصبح المرضي عنه داخل إطار الرِضى في النص والمغصوب عنه داخل إطار الغضب، بل والفضيحة أحياناً بحيث يتحول النص السردي بهذا لشكل من تواصليته المعتادة – داخل الفضاء المكاني القريب من الكاتب– إلى تواصلية أخرى عبر أدوار أخرى منوطة به، فالكاتب أصبح ونتاجاً لروح الفضائحية التي تندس داخل نصه مصدر إزعاج من جهة، وحلمًا لأشخاص آخرين من جهة أخرى، كما تحول النص ونتاجاً لهذا–فيما يبدو لي– رصدًا للمزيد من المكونات التي تغذي تلك التواصلية عبر الانتباه لكل ما هو حاضر ضمن الفضاء المكاني بل وأنسنة المكانات ذاتها، بداية من نصه "تقودني نجمة" وغيرها من نصوصه.

6-6 خلاصة عن الخلط بين الأنواع والخطابات النوعية

حضر جنس الشعر، وحضرت كتابة السيرة الذاتية شبه الواقعية داخل إطار سردي وخطاب واقعي للرواية، ولقد كانت الأنواع المتداخلة منسجمة مع الخطاب الواقعي الذي يؤطر العمل كله، وكانت باستمرار هناك تقنيات فنية وتلاعبات تجعل من المنطقي والمقبول ظهور

ودخول تلك الأجناس داخل النص كما كانت كلها مندمجة داخل لحمة النص، وهو ما حقق للنص الاندماج، وتحقق عبرها تفعيلاً للخطاب، وحركة حرة للشخصيات، ومتاخمة لمواضيع متعددة وطرح رؤى منفتحة، وجعل من خطاب الرواية الواقعي –الأحادي من خلال موقف أيديولوجي واضح محدد– جعله منفتحاً، كما تحرك بذلك التجريب بالرواية من خلال هذا التجريب من ابتذال كانت تأسست عليه في النصف الأول منها، فأصبح حضور شعرية النثر وحضور نهج كتابة تيار الوعي والشخصيات الواقعية دافعاً لخلق خطاب روائي أشد وأكثر قوة في نص الرواية الثاني على عكس الأول الذي كان واقعياً وتأسيسياً لمادة الرواية المتنامية.

الفصل السابع
التداخل النوعي في رواية "الأيام الأخيرة في علاج"
لـ"محمد العريشية "[1]

7-1 مدخل حول طبيعة التداخل النوعي في رواية الأيام الأخيرة في علاج

7-2 حكاية الرواية

7-3 بنية الصراع داخل نسق الحكاية

7-4 الخطابات النوعية المتداخلة ضمن الخطاب الروائي للرواية

7-5 تبدلات الخطابات النوعية داخل الخطاب الروائي للرواية

7-6 التداخل النوعي لخطاب الرواية عبر السرد المتتالي

7-7 الشخصية الغرائبية قوة مواجهة لسطوة الواقع

7-8 مستويات الصراع في الرواية والتداخل النوعي

7-9 خلاصة عن تداخل الخطابات النوعية في الروية

[1] محمد العريشية: الأيام الأخيرة في علاج، دار الفارابي، لبنان، ط.1، 2006م.

7-1 مدخل حول طبيعة التداخل النوعي في رواية الأيام الأخيرة في علاج

تمثل رواية محمد العريشية "الأيام الأخيرة في علاج" رواية الصراع المنتمية للكتابة الواقعية اختلط بها الخطاب الغرائبي[1] -وهو خطاب نوعي ذو مواصفات خاصة[2]- فتحقق ما يعرف بالواقعية السحرية، مع رؤية تنتمي في تأسيسها للمحلي[3] ضمن ذلك الفضاء المكاني[4]، وكذلك روح سخرية خفية مندسة، ويتأسس الصراع في الرواية بين مجموعتين متضادتين من الفواعل: فالإيطاليون و الدولة وعملاؤها وجواسيسها و رجال الشرطة من جهة، ضد أهل علاج الذين يقودهم "البدري" و"الزارعي" و"الهادي".

ويمثل "البدري" الشخصية الشعبية الأكثر قوة، فيما "الزارعي" بمثابة معلمه الروحي، ويمثل "الهادي" الشخصية الروحية المالكة لقوى الفعل الغرائبي. ونحن هنا نمارس فعل قراءة لهذه الرواية، سنطرح في البداية مستويات الجمال التي رأيناها في رواية "الأيام الأخيرة في علاج" من خلال محاور تنضوي تحت تمظهري الخطاب والحكاية، ثم سنمارس قراءة لتداخل الخطابات النوعية داخل الرواية مع المرور بين الحين والآخر على الجماليات والتقنيات الفنية ضمن هذين التمظهرين وهما الحكاية والخطاب.

7-2 حكاية الرواية

في زمن أقرب ما يكون لنهاية الخمسينات وبداية الستينات تحكي رواية "الأيام الأخيرة في علاج" قصة أهل منطقة "علاج"[5] وهم يستعدون للتهجير. وتبدأ القصة من خلال صورة بانورامية لمجموعة من الجالسين في انتظار الحافلة، حيث يتصدر مجلسهم "البدري"، وهو يمارس سرده لحكاياته التي يخرج بها الحاضرون من أسر الواقع والانتظار المرير للسيارة

---

[1] يقصد بـ"الفنتازيا" "كل تلك الأحداث الخارقة للسنن الواقعية"، وتنقسم الفنتازيا إلى: العجيب والغريب؛ حيث يمثل العجيب الخارق للمعتاد مع عدم طرح رؤية تخويفية. بينما الغريب أو الغرائبي يمثل الفنتازي والخارق للمعتاد مع وجود روح تخويف مزروعة ضمن الخطاب.

[2] نقصد هنا بخطاب "نوعي" خطاب ذو مواصفات نوعية خاصة، مثل الخطاب الساخر والغرائبي والعجائبي والصوفي وغيرها. وأعتقد أن ما يبدو خرقاً للجنس أو للنوع أو ما يبدو أسلوباً مختلفاً هو نتاج لحركة مجموعة من الخطابات النوعية داخل الخطاب الروائي، وسنجد في روايات أخرى دخول أنواع أخرى بل وأجناس أخرى ضمن النص السردي وتتحول بذلك الرواية من مادة مستقرة لمادة دينامية منفتحة في نوعها، ويتشكل عبر ذلك عقد عمل جديد بين الروائي والقارئ، وتتميز المواصفات الخطابية - التي يتشكل بموجبها خطاباً نوعياً- عن السمات النوعية- التي تحدد نوعاً أو جنساً، بأنها قادرة على التجسد ضمن أنواع وأجناس مختلفة، فنحن نجد الخطاب الغرائبي في أنواع أخرى مثل: القصة القصيرة، وفي أجناس أخرى مثل: الشعر، بينما السمات النوعية لا توجد إلا في النوع نفسه.

[3] يحضر داخل الخطاب الروائي من خلال التفاعل المميز بين الراوي وأهل المنطقة الذين يصورهم، يحضر عبر الوصف واختيار الشخصيات وكلماتها، روح محلية تؤسس شكلاً جديداً في الرواية الليبية يتميز بمحليته.

[4] نسمي المكان ضمن الخطاب بالفضاء المكاني.

[5] علاج قرية في الشمال الليبي، قرب مدينة سرت.

(للحافلة) التي لم تأتِ، وبدل أن تأتي (الحافلة) ستحضر سيارة الدولة ويبلغ السائق "البدري" – بعد أن انزوى به جانباً– أن منطقتهم قد اشتراها شخص ما، و أنه يرغب في إخراجهم منها.

وسنعود عبر السرد ونحن نتابع صراع "البدري" مع "أبومحراك"، ونتعرف على صديقه ومعلمه الروحي "الزارعي"، ثم من خلال السرد سننتقل للعديد من الحكايات الجانبية التي تخص كل شخصية على حِده؛ الأولى قصة "الهادي"، الذي قتل الإيطالي والشرطي المرافق له بعكازه، أما الثانية فسنجد أنفسنا نعود فيها للماضي مع قصة موت والد "البدري" في النخلة بالقنبلة التي أسقطها جيش الألمان في الحرب العالمية الثانية، وقصة قتل الإيطاليين لأمه، وهجرته بحثاً عن رزق ومأوى، ثم نتابع قصة "الزارعي" وما حصل له من مغامرات انتهت بقتله للمالك في "شاش" وهربه من البلدة التي كان فيها، ثم تعرفه على "البدري" ومغامراته معه ثم عودتهما للإقامة في "علاج"، وسنجد أمامنا في النهاية صراع الدولة وأجهزتها والأغنياء وقوة الشرطة –المكونة من الضابط الشاب وباقي أفراد الفرقة– ضد أهل "علاج"، وتنتهي الرواية بقتل المالك الجديد و الضابط وأفراد الشرطة، وحصول جملة من الأحداث الغرائبية التي لا تنتمي للواقعي، إذ تتعاضد كل تلك القوى لتدمر القادمين وتنتهي الرواية على سفر "الزارعي" و"البدري" بعد أن اجتثا النبتة الخبيثة التي كانت ستنبت في فضائهم المكاني (علاج).

7-3 بنية الصراع داخل نسق الحكاية

1) مستوى داخلي بين شخصيات "علاج" أنفسهم وضمن نسق القبيلة التي تجمعهم ويدور هذا الصراع حول ثلاثة محاور كما يلي:

أ) مستوى صراع حول السيطرة على القبيلة بين مجموعة من المتشردين يقودهم "حامد" ومجموعته و "البدري" الذي انتقم لقبيلته من هؤلاء المعتدين، وهو صراع انتهى بتغلب البدري على حامد.

ب) صراع بين "البدري" و "أبومحراك" حول الأنثى "حواء"، وهو صراع منفتح وباقي حتى نهاية الرواية.

ج) صراع بين "البدري" وعميل الطليان والدولة داخل القبيلة وهو "التومي"، وهو صراع سينتهي.

2) مستوى خارجي: وهو ما سبق أن تحدثنا عنه وهو بين جهتين:

عملاء الإيطاليين من الأغنياء وقوة الشرطة من جهة ضد الفقراء من جهة أخرى، وهذا الصراع كانت له أربعة بؤر وكان في كل مرة ينتهي برحيل الشخصيات المناوئة للأغنياء وللدولة وهربهم:–

أ) صراع الهادي مع الإيطاليين وقتله للإيطالي بعكازه[1] –وهو يدخل ضمن نسق الغرائبي الذي تحتوي عليه الرواية– ويؤسس مع غيره من الأشياء جدراً للخطاب الغرائبي في الرواية، وهو صراع مستمر حتى نهاية الرواية.

ب) صراع "الزارعي" ومالك السوق والميناء في "شاش" الذي انتهى بقتله وهرب "الزارعي"، وهو يمثل لب الصراع الطبقي الواقعي داخل الرواية الذي سيخرج بصورة أخرى.

ج) صراع "البدري" و"الزارعي" مع المالك لقرية الصيادين الذي انتهى بضربهم له وهربهم، وهو أيضاً استمرار للصراع الواقعي.

د) الصراع النهائي والأخير بين "البدري" و"الزارعي" و"الهادي" ضد قوة الشرطة والشخص الذي امتلك قرية "علاج" الذي انتهى بعد جملة من الأحداث الدرامية بقتل الشرطة والمالك، واستعداد "الزارعي" و"البدري" للرحيل من جديد، الذي يختلط فيه الغرائبي مع الواقعي مع الخطاب الساخر المُنْدس.

7-4 الخطابات النوعية المتداخلة ضمن الخطاب الروائي للرواية

1) الخطاب السردي النمطي: لم يكن الكاتب محتاجاً لخلخلة عقد التعامل العادي هنا وهو يؤسس خطابه الروائي، فالخطاب النمطي هو الخطاب والمتداول والمعتاد ضمن سياق الرصيد الروائي السابق وضمن ما اتفق على تسميته أنه رواية.

2) الخطاب الغرائبي: الذي تأسس من خلال ما يلي:

أ) ممارسة بعض الشخصيات للأفعال الخارقة للمعتاد.

ب) الشخصية الغرائبية أو الشخصية الخارقة للمعتاد.

ج) نمط ممارسة جماعي لأفعال غرائبية اتفق عليه كل الأهالي وهو من نسيج ثقافتهم.

3) الخطاب الساخر: أو السخرية الخفية من كل الشخصيات، وهو خطاب حاضر على طول الرواية كخلفية لكل الأحداث.

7-5 تبدلات الخطابات النوعية داخل الخطاب الروائي للرواية

سنتابع هنا تبدلات الخطابات النوعية مع التركيز من حين لآخر على بعض التقنيات الفنية التي احتوت عليها الرواية، وستكون متابعتنا للرواية في مسارها الخطابي –لا الحكائي– أي أننا سنتابع هنا الرواية في تتاليها حسب الخطاب، وسنحاول من خلال متابعة هذه التبدلات تحسس جماليات التبدل والتغيير تلك، ونحاول أيضاً إدراك الأبعاد الفنية لتلك التبديلات.

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:30.

في "الأيام الأخيرة في علاج" يتأسس الخطاب عبر خلطة محددة من الأحداث الواقعية، مع مجموعة من الأحداث غير الواقعية أو غير المنطقية، التي تنتمي للغرائبي، إن قوى الفعل الغرائبي قد وُظِّفت كسلاح في أيدي السكان العُزَّل الفقراء المتشردين، وذلك رغبة من الراوي – فيما يبدو – في تحقيق توازن ضمن نسق التوتر والصراع.

فكيف تأسس هذا الخطاب؟ وما هي آليات اشتغاله؟ وما هي دلالات هذا التوظيف؟.

7-6 التداخل النوعي لخطاب الرواية عبر السرد المتتالي

سنتابع تتالي الفعل عبر الخطاب الروائي من خلال استنطاق الوحدات النوعية المكونة لهذا الخطاب الروائي التي تتتالى لتحقق من خلال نسقها هذا مرادات الكاتب، وتساهم في رفع وخفض نسق الدراما السردية.

7-6-1 البناء الفني لبداية الرواية

أولا/ مقطع الرواية الأول

بدأت الرواية من خلال صورة بانورامية لأهل "علاج" وهم يستعدون للسفر إلى الجنوب وكانت عدسة الراوي الراصدة تتحرك من الكل إلى الجزء ثم تعود للكل ومنه إلى الجزء:

" أ) **كانت السماء كما لو أنها تحبو، والريح الشديدة تكاد تقتلع أشجار النخيل المتناثرة.**

ب) كان أهالي "علاج" الذين جاءوا من الصباح ينتظرون قدوم الحافلة مقرفصين فوق كثيب من الرمل يشرف على الطريق ويكشفها لمسافات بعيدة، متحلقين حول "البدري" الذي يستعد للرحيل.

ج) فقد كان يتمتم:

– تأخرت كثيراً !.

د) 1/(وكان الأطفال على مسافة يرتجفون وتصطك أسنانهم من شدة البرد ، داخلين في بعضهم البعض مطأطئين رؤوسهم كأنهم في ربقة). 2/(والمسنين فاتحين أكفهم إزاء جذوة في الرمق الأخير، وزارعين عيونهم في منعطف الطريق). 3/(بينما الشباب يحدقون بعيون تلتهم نصف رؤوسهم في "البدري" الذي سند ظهره بصخرة وأحاط رأسه بيديه صامتاً غارقاً في أفكاره"[1].

إننا من خلال المقطع الطويل السابق الذي استقطعناه من بداية الرواية نجد أمامنا صورة الكاميرا السردية وهي تنتقل بانتظام من الكلي إلى الجزئي حيث: في **(أ)** وجدنا أمامنا صورة للفضاء المكاني، ثم في **(ب)** مع صورة جماعية لكل أهالي "علاج"، ثم في **(ج)** تتوجه

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:9.

الكاميرا لـ"البدري" الشخصية المركزية، ثم في (د) نتابع أمامنا صورة أهالي علاج في صورة مجموعات الأطفال، المسنين، الشباب، ثم تعود الصورة لـ"البدري" من جديد.
أي أننا نتابع انتقال الكاميرا السردية في حركة أشبه بما تكون عليه الحركة في السينما، أو في التصوير المرئي، حيث تحضر الخلفية الطبيعية، ثم تنتقل عدسة السرد من صورة جماعية للفردي، ثم من الفردي إلى المجموعات ثم إلى الفردي، وهو ما يعكس جمالية سنتابعها على طول الخطاب الروائي للرواية مادة البحث، ثم لننتبه لنقطة أخرى مهمة عبر ممارسة الراوي للوصف ونوعية الأوصاف التي ينثرها الراوي مع كل مجموعة من الجالسين:
الأطفال : (داخلين في بعضهم البعض مطأطئين رؤوسهم...) –تبدو صورة الأطفال أقرب هنا لصورة الجنين في بطن أمه– والشيوخ والمسنين: (فاتحين أكفهم إزاء جذوة في الرمق الأخير...)، إن المسنين يتابعون جذوة في رمقها الأخير، إننا بذلك أمام اختيار شيء محدد يعكس من خلاله الكاتب رمزياً صورة غير معلنة تُسْتَشَف من خلال الكلمات، فنحن بهذا الشكل كمتلقين بالخارج أو كمروي لهم بالداخل؛ نجد أمامنا صورة الموت والرمق الأخير ترتبط بالمسنين، أما الشباب فسنجد الراوي يختار للمروَى لهم الوصف التالي:
(بينما الشباب يحدقون بعيون تلتهم...) إن الشباب لهم عيون تلتهم الأشياء وهو تصوير للشباب يناوش في حقله الدلالي النار، كما أنهم في انتباه كامل لـ"البدري"، إن اختيار فئة الشباب لـ"البدري" يعكس حضوره الشعبي كبطل ضمنهم دون كلمات مباشرة.

ثانيا/ مزيد الدخول للشخصيات المركزية

بعد ذلك يبدأ الروائي من خلال راويه في شد المتلقي أكثر لشخصيته المركزية "البدري"، كما سيبدأ في رسم حدود أخلاقياته، والمكون الاجتماعي للقبيلة. سنلاحظ وجود روح سخرية خفية مُندسّة ضمن الخطاب التالي، كما سنلاحظ تماهي الراوي والشخصيات –المتكلمة عبر الحوار– وطرحهما معاً للمكونات التعبيرية لأهل الفضاء المكاني:

"أ) كان يرشق أهالي علاج بالأمازيح على الدوام وبالطريقة ذاتها التي يرفع بها أشرعة الكلام ويبحر في سرد مغامرات يختلط فيها حابل الصدق بنابل خياله الخصب:

ب)– اللعنة على "علاج"، منبت البراغيث، لا يكاد الطفل يخرج من بين فخذي أمه حتى يغزو رأسه الشيب وتحرث وجهه التجاعيد.

ج) صمت قليلاً وهو يحك ظهره بتحريكه على نتوء الصخرة وقال:

– منذ أن عدت إلى "علاج" و أنا أشعر وكأن عظامي قُدّت من قماش رث، لا أملك القدرة حتى على مقارعة طفل في مصارعة الأذرع، يداي خائرتان كما لو أني قمت بتوليد حمارة للتو وظهري كأنه عمود متخشب.

ثم اتكأ على مرفقه وحفر حفرة تمخط ودفن مخاطه بكفه وتابع:

د)- لقد كنت قوياً وصرع الخصم كان أسهل من رمي طرف جردي على كتفي، لا أعرف الخوف ولا أتراجع أبداً، كلمتي على طرف لساني، ولساني يدي. ولو أحدثكم عن شاش، آه آه، إنها أيام لا تعود"[1].

إننا كما رأينا أمام صورة متكاملة تتكون مما يلي: في (أ) نجد ما يقوله الراوي عن الشخصية، وما يطرحه من تلخيصات لمسيرة حياته. ثم في (ب) أحاديث الشخصية "البدري"، أو حواراته التي تعكس تكوينه كشخصية مركزية وتعكس أيضاً روح السخرية التي يتمتع بها، وكذلك تعكس لنا كمتلقين مكونات داخلية لديه من خلال الصور التي يؤسسها التي تعكس عبر اختيارها مواصفاته هو كراءٍ، ثم في (ج) أنظر صورة التصرفات التي تعكس الواقع الموجود في المكان وتضعنا بالفعل أمام شخصيات حقيقية داخل نطاق ذلك المكان (ثم اتكأ على مرفقه وحفر حفرة تمخط ودفن مخاطه بكفه)[2]. وانظر ايضا قبل ذلك لحواره في (د) الذي يعكس الثقافة والمواضيع السائدة: **(يداي خائرتان كما لو أني قمت بتوليد حمارة للتو وظهري كأنه عمود متخشب).**

إننا كما نرى من خلال حديث الشخصية عن نفسه، ومن خلال كلماته المنتقاة التي تعكس سرعة البديهة وصفات الحضور الاجتماعي الطاغي؛ ندرك قدر استفادة الروائي من المساحات النصية في تأسيس شخصيته والشخصيات الأخرى.

7-6-2 دخول الفنتازي مع الخطاب السردي النمطي والخطاب الساخر

أولا/ التداخل عبر السرد المتنامي

ستنطلق الرواية ويتأسس المزيد عن شخصياتها كما سنرى فيما بعد، وسنترك كل ذلك التأسيس الذي كان يتم من خلال أحاديث موهومة يلقيها "البدري" للجمهور عن رحلاته هو و"الزارعي" إلى مالطا، ويؤسس هو بهذا الشكل أمامنا شخصية "الزارعي".

سنجد بدايات دخول الفنتازيا للنص من خلال العجيب الذي سيليه على طول الرواية الخطاب الغرائبي. العجائبي عبر مفهوم الرفع بالصفير، وهو مفهوم متداول بشكل ما ضمن التفكير الشعبي الليبي ويتمثل في إمكانية رفع شخص ما بواسطة طقوس معينة -سحرية أو شيطانية- على رؤوس الأصابع وتَحوُّل ثقل كتلته -مهما كانت- إلى ما يعادل وزن ريشة أو أي شيء خفيف:

"**استلقى "الحوسين" على ظهره، وفرد ذراعيه، فيما وقف "البدري" وضع حصاتين تحت لسانه وهو يتمتم بكلمات في سره مغمضاً عينيه، ثم وضع الحصاتين في كفي "الحوسين" وضمهما**

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:11.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:11.

وجثى على ركبتيه عند رأسه وراح يصفر، و"الحوسين" يرتفع شيئاً فشيئاً إلى أن وصل إلى مستوى صدر البدري وتجمد هناك.
اندهش الرجال وأخذوا يتابعون "البدري" وهو يقوم بدغدغة قدمي "الحوسين" الكبيرتين و"الحوسين" يضحك بصخب ويصيح:
- توقف توقف يا بدري إنك تضحكني.
ثم صفر "البدري" صفيراً طويلاً وضرب كفيه ببعضهما البعض فتهاوى "الحوسين" على ظهره وهو يضحك فيما تحلق الرجال حول "البدري" الذي عاد إلى مجلسه وقال:..."[1].

إننا هنا أمام العجيب وهو أحد أنواع الفنتازي، وهو يمثل مدخلاً للخطاب الغرائبي الذي سيكون ركناً أساسياً من أركان الخطاب في هذه الرواية.

ثانيا/ البذر التي تؤسس لبنية الغرائبي والعجائبي [2]

الدخول ضمن نسق جديد من الفنتازيا عبر الخطاب الغرائبي، وسنلاحظ كيف مارس الراوي العديد من الخدع المنطقية لجعل عقد التعامل بينه وبين المروي له متضمناً لهذا النوع من الأحداث ومنفتحاً على المزيد منه:

"**كان يحدث في مثل هذه الأوقات المثقلة بالبرد والانتظار أن تطغى على عواء الريح صرخات مدوية قوية مجهولة المصدر يعزوها الأهالي إلى ما حدث مع دخول الطليان. حيث انتشر وباء قضى على نصف سكان القرية. كان الواحد منهم يسقط فجأة في حبائل حمى شديدة لا تمهله طويلاً وهو يعتصر ألماً ثم يُطلِق صرخته المدوية ويختفي جسده ويتحول إلى شبح يحمل قبساً من نار ويطوف ليلاً في طرقات "علاج" الترابية، وصرخاته معلقة بين السماء والأرض**"[3].

إننا كما رأينا أمام الراوي وهو يؤسس جدرًا منطقيًا، لفكرة حضور الأجداد عبر الصوت، الذي سنعرف فيما بعد أنه يتم عبر الحضور المباشر أيضاً. إن الروائي وهو يعلم أن عقد التعامل بينه وبين القراء لا يتضمن هذا النوع من الخطاب كان عليه أن يمارس مثل هذا الدخول الفني الجميل، فالبداية بالصرخات، ثم خلق سببية لتلك الصرخات –غير المنطقية– عبر الأهالي وما يرونه –يعزوها الأهالي– ونلاحظ هنا أن الراوي قد تحول لصيغة الخطاب المنقول بدل صيغة الخطاب المسرود لينقل لنا التفسير الذي اتفق عليه الأهالي.

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:20.

[2] يتحدث بارت عن تلك البذرة التي توضح ضمن السرد لتنمو في المستقبل. هنا الراوي مع بداية الحديث عن العجيب والغريب الذي يحصل يصنع عقده الخاص مع المروي له حيث يضعه في إطار الانفتاح الممكن للسرد.

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:21.

إننا وعبر مفهوم الأجداد هذا نتوقع المزيد من الغرائبية، كما أنه تمكن بهذا الشكل وبجمال من وضعنا في قلب الموضوعات التي يريدنا أن ندركها، عما حدث للشعب الليبي زمن هجوم الطليان من موت و أوبئة وأحزان.

الخطاب الساخر أو السخرية موجودة ضمن هذا النسق أيضاً:

"- **هذه صرخة جدي.**

قال "الشتيوي" وهو سبعيني وأخذ ينشج وكان نشيجه المتقطع كأنه نهيق حمار بعيد"[1].

إن الراوي وهو يجعل صورة "الشتيوي" –الذي ينهق مثل الحمار– ضمن خطابه الساخر، يرمي فيما يبدو لوضع مسافة موهومة أمامنا بينه وبين شخصياته بحيث لا يتحول تعبيره مباشراً عنهم.

رابعا/ المزيد من تفعيل البعد الغرائبي

الخطوة التالية لجعل الغرائبي منطقياً بعد طرح تفسير الأهالي لما يحدث هو طرح قصة عن طريق شخصية الشتيوي الذي يحكي قصته أمامنا:

"- **كان أبي يحصد في "الكُرب" وأمي مريضة. ولا يوجد في "علاج" ما يسيل له لعاب نملة. خرجت مع جدي نبحث عن شيء للأكل. كان وجهه شاحباً كالخشب،...**"[2].

إن قصة "الشتيوي" السابقة ستستمر وسيحكي لنا بعد هبوب الريح عن الأرنب التي وجدها في المنداف :

"**لقد كان عليّ الإجهاز عليها. لكن السبب كان زعيقها الحاد والمؤلم الشبيه بصراخ امرأة**"[3].

ثم لنتابع تطور الحدث السابق كما يلي :

"وخلال زحفي سمعت الصرخة. سكت هنيهة وهو يمسح عينيه الدامعتين وما لبث أن استأنف حديثه:

"- **كانت صرخة إنسان هذه المرة. إنسان يصارع الموت، وامتلأ الهواء برائحة موت طري شعرت بها كيدٍ رطبة تتحسس وجهي لكثرة ما رأيت الموت وهو يزحف في بطء والتواء في "علاج"........ لكني تأخرت. لقد اختفى جسد جدي تاركاً آثار مصارعته الألم والموت كما لو كان حصاناً يتمرغ.**

وبكى وبدأ الرجال يخبطون الأرض بعصيهم وعيونهم الكليلة مغمضة"[4].

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:21.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:21،22.

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص: 23.

[4] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:23

إن كل ما سبق روايته من قصة "الشتيوي" السابقة تؤسس أمامنا ثلاثة أشياء مركزية:

1) جِدّة ما تعرض له الليبيون من قهر وتجويع وقتل في زمن الاحتلال الإيطالي.

2) الرفع المستمر للتوتر الدرامي أو للنسق الدرامي للحدث.

3) عقد تعامل أكثر انفتاحاً بيننا وبين الراوي والروائي خلفه يتأسس بواسطته المزيد من الغرائبي عبر قصص الموت وقصص الأجداد الغريبة.

4) يجب أن ننتبه ولا ننسى أننا أمام تفعيل الراوي لحاسة السمع واشتغاله عليها وذلك لخلق تجهيز لنا لتَقبّل الغرائبي وللمساهمة في رفع التوتر:

"**تحركت الريح وارتفعت وشوشة الأغصان وصارت الريح تهب بقوة....، زعيقها الحاد والمؤلم الشبيه بصراخ امرأة...**"[1].

ثم لنتابع هنا تتالي أكثر من حاسة من الحواس للتصوير:

– حاسة السمع أولاً: (كانت صرخة إنسان هذه المرة. إنسان يصارع الموت)، ثم حاسة الشم: (وامتلأ الهواء برائحة موت طري)، ثم لنلاحظ كيف تقوم كلمة "طري" السابقة بتحويلنا من حاسة الشم إلى حاسة اللمس: (برائحة موت طري شعرت بها كيدٍ رطبةٍ تتحسس وجهي).

إن الصورة السابقة التي كنّا ننتقل فيها من حاسة السمع إلى حاسة اللمس، تزداد وثوقاً مع تحديث الشخصية لنا من خلال حديثه لنا عن إحساسه برائحة الموت كيدٍ رطبة، ثم سننتقل بعد ذلك لصورة بصرية للموت تدخل بالطبع ضمن نسق الصورة المتخيلة وغير الواقعية، أو ضمن ما يعرف بالمجاز: (لكثرة ما رأيت الموت وهو يزحف في بطء والتواء في "علاج").

خامسا/ الغرائبي في حدوده القصوى

سيستمر الغرائبي في التطور أمامنا، ولنتذكر هنا أننا في سرد متواتر، ذلك أن كل المقاطع الغرائبية التي نحن فيها كان قد تمّ الدخول لها من خلال سرد متواتر:

(.....وبكى وبدأ الرجال يخبطون الأرض بعصيهم وعيونهم الكليلة مغمضة).

ثم لنتابع التفاعل التالي بين الحواسي والغرائبي لرفع التوتر الدرامي للسرد:

(**أ**– هبت الريح بعنف. **ب**– وزمجر رعد بعيد. **ج**– ونبحت الكلاب نباحاً شرساً. **د**– نهض "البدري" واقفاً واضعاً يده فوق حاجبيه.....)[2].

إن الصورة السابقة تعكس أمامنا وبشكل مميز وجميل –من خلال الاشتغال على السمعي ومن خلال ألفاظ خاصة– أزمة قريبة وشيكة الحدوث؛ وهي ما سنتعرف عليه بعد قليل من هذا، كما أنها إضافة لذلك ترفع النسق الدرامي للحدث وتضع أمامنا صورة غاية في الهوس

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:23

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص: 23

والجنون للواقع الموجود بحيث يصير عقد التداول هكذا بين الراوي والمروي له منفتحاً على أي تصعيد في توظيف الخطاب الغرائبي.

7-6-3 العودة من الغرائبي للواقعي

لنتابع هنا كيفية الانتقال درامياً بالحدث من الغرائبي الذي سنراه في مقطع تالٍ إلى الواقعي حيث سيحضر سائق يبلغ أهل "علاج" بضرورة تركهم للمكان ولكن قبل ذلك:

إن الراوي ينتقل بنا من خلال التتابع السردي من الغرائبي إلى الواقعي عبر الاشتغال على الحواس غير البصرية التي تمكنه من رفع وتيرة الدراما السردية وعبر ما يلي:

(أ) الريح. **(ب)** الرعد. **(ج)** نباح الكلاب. حيث مجموع الفواعل السابقة تشتغل على حاسة السمع أو على المستوى السمعي تمهيداً للكارثة، وهو ما يعكس طبيعة أصيلة عند ابن الصحراء –حيث السمعي أقوى من البصري– وكذلك الترميز بحواس غير بصرية لغير المرئي حالياً. سننتقل في **(د)** إلى "البدري" وهو يبدأ تصرفه كقائد ضمن ذلك المجموع البشري.

لنلاحظ هنا موقف "البدري" بعد سماعه للخبر الذي نقله له سائق السيارة، ونجد أنفسنا في صراع آخر ضمن نسق الخطاب، صراع داخلي بين "البدري" و"أبومحراك" عدوه التقليدي:

إن الصورة تبدو إلى حد ما ساخرة أو منتمية للخطاب الساخر:

"وقف "البدري" في انتظار "أبو محراك" مباعداً ما بين قدميه، بصق في كفيه وفركهما وأخذ يكثح الرمل بقدمه في وجه "أبومحراك" عاضاً على لسانه بأسنانه، وفجأة حانت منه التفاتة فلمح "حواء" مقبلة مع النساء تعض على طرف ردائها، فصرخ صرخة مدوية وشق قميصه إلى أسفل وجثى على ركبتيه أمام "أبو محراك" وزأر بصوت قوي"[1].

إن الراوي يضعنا فيما سبق أن أسميناه الصراع الداخلي، ويأتي هذا الصراع ليجعل محاور التفاعل داخل الرواية أكثر انفتاحا **ويعطي لشخصية "البدري" عبرها زخماً أكبر.**

7-6-4 الشخصية الخارقة لتفعيل الغرائبي

لنتابع هنا دخول الشخصية الخارقة حيث الراوي وهو يؤسس أمامنا هذه الشخصية الممارسة للفعل الغرائبي، والخارقة للمنطق المعهود، يؤسسها من خلال قيم ومعارف أهل المكان ويختار لها ما يتناسب مع الخطاب المُندَس ضمن تلك المنطقة، فالبداية لتأسيس تلك الشخصية الأسطورية كما يلي:

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:27،26.

"كان الرجال قد تحلقوا حول "الهادي" وهم يتهامسون فيما بينهم، وكان بعضهم يحك ساقه بقدمه الملطخة بالوحل لإسكات آلام الخدوش الكثيرة التي أحدثها الركض فوق الحشائش والنباتات الشوكية.

أ- (كان الهادي متشبثاً بعكازه ويغطّ في سبات عميق منذ قدوم صاحب "اللاندروفر" وقد تفادت المطر جسده حيث هطلت بغزارة من حوله ولم تبلل جسده قطرة واحدة ولا تزال الرمال تحته جافة ودافئة).

ب- (إنه مرابط).

- (طير أخضر).

ج- "وافق "البدري" الرجال"[1].

ثم يتم الانتقال عبر نقلة زمنية وتلخيص قصة "الهادي" وموقفه من المحتل الإيطالي. إن قوى الفعل الغرائبي بهذا الشكل قد تحولت لتمارس دورها في الدفاع عن الفضاء المكاني وحماية تلك الشخصيات المقهورة، وهو يعكس ما تحدثنا عنه عندما قلنا أن الراوي يتماهي أمامنا -من حيث القيم- مع أهل تلك المنطقة.

د- "كان "الهادي" قد وفد إلى "علاج" قبل الحرب الثانية بقليل من تاورغاء. استقر أولاً في "الزعفران" في زاوية "سيدي بن همال"، وكان ماهراً في ضرب البندير حيث تقام الحضرة مرة في الأسبوع، وذات ليلة من ليالي الخميس كانت الزاوية تعج بالناس وتضج بالتكبير والتهليل وتصدح الزكرة وضربات "الهادي" السريعة على البندير وينبعث البخور في دوائر كثيفة وقد سقط البعض على الأرض من شدة الهيام، وفجأة فتح الباب شرطي صحبة جندي إيطالي يبحثان عن رجل قيل أنه يختبئ في الزاوية، وصرخ الشرطي وأمر الرجال بالتوقف بيد أنهم وقفوا جميعاً وارتفع هديرهم فشهر بندقيته وانطلقت رصاصة واخترقت السقف الخشبي فسكت الرجال وهبّ "الهادي" دافعاً الإيطالي ببنديره فلكزه الشرطي بعقب بندقيته وعالجه بضربة أخرى على وجهه طرحته أرضاً. زحف على مؤخرته مستعيناً بيديه ثم تناول عكازه وصوبه نحوهما وانطلق من بين شفتيه هدير مدوي).(هـ) وأكد من حضر الواقعة أن هديره ذاك قد اخترق صدريهما وماتا"[2].

كما نرى مما سبق، يمارس الراوي عبر الخطاب المراوغ إدخال المفاهيم الغرائبية بغية تشخيص الشخصية الغرائبية أمامنا، وبتحليل هذا الفعل الذي يمارسه الراوي نجد ما يلي أمامنا: في (أ) قام بالسرد المباشر لحادثة تقع الآن كمدخل لشخصية "الهادي"، وهذه الحادثة هي تجنب

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:29.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:30.

المطر لشخصيته الخارقة للمعهود، ثم في (ب) يدخل حوار الشخصيات ليحقق أمامنا، من خلال تلاعبه بالصيغة السردية لشخصية "الهادي" المزيد من التشكل أمامنا كمروي لهم، فيصفه أحدهم بأنه مرابط وهو وصف محلي للشخصية التي تمارس خرقاً للمعهود، ويستخدم الثاني لفظ يقترب فيه جداً من الخطاب المحلي بوصفه –أي الهادي– كطائر أخضر، إن الراوي وهو يسلم الخطاب بهذا الشكل وكذلك وهو يسمح عبر الشخصيات بحضور تسمياتها –مرابط وطائر أخضر– إنما يريد أن يضع داخل النص أمامنا آلية تقبل للمزيد من انفتاح عقد التعامل لدخول الخطاب الغرائبي، حيث سيحكي لنا الراوي بعد أن عاد هنا واستلم الخطاب وبنهج التلخيص كيف قتل "الهادي" الإيطالي المعتدي الذي هجم عليهم أثناء ممارستهم لطقوس الحضرة، ثم في (هـ) استخدم –في فن وجمال – صيغة الخطاب المنقول ليتنصل أمامنا –ظاهرياً– من مسئولية وتبعات هذه الفكرة عبر إحضار تأكيد الآخرين ممن حضروا الواقعة: (وأكد من حضر الواقعة....).

7-6-5 الطاقة القصوى للغريب عبر الأحداث الغرائبية المتواترة

يتم هنا بناء البعد الغرائبي أمام المروي له عبر ما أتفق عليه الأهالي من أحداث متواترة

"كانت الدنيا قد أظلمت حين خرج "البدري" من بيته متوجها نحو الساحة، توقف المطر وتلبدت السماء بالغيوم من جديد، وكانت الساحة الترابية المليئة بالنباتات الشوكية وأشجار الرتم قد غصّت بالأهالي، كانوا واقفين صامتين ناظرين ناحية الكثيب، وبين الحين والآخر تهب ريح دافئة وتتساقط قطرات من المطر تبلل وجوههم الحزينة تحت أجولة الخيش الخشنة.

وهطل المطر مدراراً واشتد زئير الرعد، فتحوا خطواتهم باتجاه الكثيب، حين لمحوا فوقه قبساً من نار تعلو هالته وتخفت، وأدركوا أنه قبس أكبر الأجداد وصاح أحدهم:

– تأخروا اليوم. لابد أن شيئاً قد حدث"[1].

إن هذا الانتظار الموحش والغريب سيستمر ليتجسد المزيد من قوى الفعل غير الطبيعية داخل النص، ولنتابع هنا:

"ومرّ الليل ثقيلاً وتقلّب الأهالي فوق أنطاعهم وفي الخارج كانت "علاج" تكاد تغرق، وما إن لاحت أنوار الفجر الأولى حتى تجمعوا أمام بيت "البدري" وجلسوا مقرفصين حتى خرج مظلم الوجه عاقداً حاجبيه غضباً، عندما عادت إلى ذاكرته مشاهد هروب الأرواح وصرخاتها الموجعة، فتنهد وقال:

– منذ سنوات وهم يحملون مشاعلهم في الليل ولم يحدث أن اختفوا" [2].

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:37.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:38.

وهم في آخر الأمر ليس لهم إلا بيت "البدري". إن الأزمة السردية بهذا الشكل قد تشكّلت، فالعقدة موجودة، وقد علمنا بها من خلال أحاديث "البدري"، وهناك طرح لبذر أو تأسيس لعَقْد تعامل أكثر اتساعاً من خلال الخطاب الغرائبي السابق وآليات تشكله.

سننتقل بعد هذا مباشرة للغرائبية التي ستكون هنا في أبرز تجلياتها يسبقها اشتغال على الحواس، حيث يصف الراوي حركة "بوحسين الشايب" من عند "البدري":

"...**وانطلق ووقع أقدامه الحافية في برك الماء يسمع بوضوح**"[1].

بحيث أصبح بهذا الشكل أمامنا الغرائبي متعارف عليه من الجميع، وسيتم رفع التوتر الدرامي للخطاب من خلال قصة الطفل الذي مات:

"**تجمع الأهالي في الساحة، وكانوا يمشون على أمشاط أقدامهم الحافية بحذر. شكّلوا نصف دائرة حول الطفل المسجى بجرد خلق، ثم قرفصوا وهم يتهامسون فيما بينهم، وقرفص "بوحسين الشايب" على مسافة صامتاً وعيناه لا تطرفان لوقع الفاجعة ويرتعد**"[2].

ثم سنتابع قصة موته من خلال "بوحسين الشايب" هنا من جديد، مباشرة في وسط الخطاب الغرائبي:

"**وما هي إلا لحظات حتى تحزمت السماء بوشاح ملون، وأشرقت الشمس وهذا نذير شؤم إذ لا يجدر بالأولاد البقاء خارج البيت لحظة شروق الشمس والمطر ينهمر؛ لأن الذئاب في تلك البرهة تختن صغارها وإذا لم تتمكن فالموت سيلاحق أحد الأولاد**"[3].

إننا بعد المقدمة تلك التي طرحها "بوحسين الشايب"، سنتابع قصة موت الصبي بواسطة –الصاعقة الكهربائية– البرق الناتج عن المطر.

"... **حتى نزل من السماء شيء ملتهب كوتد خيمة، أخذ يتلوى في السماء كثيراً قبل أن ينغرز في رأسه ويشطره إلى نصفين.**

– صاعقة؟!.

– هذا ما حدث"[4].

إن الحدث التالي هو استثمار لما سبق فالآن وبعد حادثة الموت السابقة سيكون علينا تقبل كل ما يقال لنا، سنجد قصة رمزية للعمود الذي سيسلمه الأجداد لـ"البدري" وهو بدوره سيسلمه لـ"الهادي" (الشخصية الخارقة للطبيعي).

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:37.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:59.

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:59.

[4] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:60.

"اشتد قصف الرعد وهطل المطر بغزارة، فدخلوا بيت "بوحسين الشايب" صامتين ناكسين رؤوسهم ومن وقت لآخر كان يُسمع نشيج مكتوم مكلوم."[1].

إن هذه الحسرة ستستمر وسيحضر الأجداد أخيراً وتطرح أمام المروي له –من خلالهم– صور غرائبية تضعنا في قلب التهديد القادم لقرية "علاج"، سنتابع الحركات التي يمارسها كبير جدودهم، ثم وهو يأخذ العمود الذي في وسط الخيمة ويسلمه لـ"البدري":

"..اقتلعه ورفعه فوق رأسه ملوحاً به في الهواء ثم رماه باتجاه "البدري"، وحين لم ينطلق العمود، واستقر في باطن يده أعاده إلى مكانه وهو منهك، ويده مفتوحة الأصابع وملطخة بالدم. تهامس الأجداد في صمت، ناظرين نحو "البدري".

وحين بدأ المطر ينهمر تقدّم الجد الأكبر رافعاً يده وطلب من "البدري" أن يرفع العمود وقال:

– هذا العامود، بعد أن باركه الأجداد، أصبح سلاحك الذي يحتمي به أهالي "علاج" اصنع منه عكازا ولا تدعه يفارقك.

.... ثم أخذوا يصفقون وما هي إلا لحظات حتى ارتفع صفيقهم وتحوّل إلى نوبات كشك مجنونة.

وقف الأجداد على الكثيب مبتسمين"[2].

إننا كما نرى هناك توظيف للغرائبي، وهناك تجهيز من أجداد أهل "علاج" للحرب القادمة، حيث تمّ تسليم العمود لـ"البدري" الذي بدوره أعطاه للشخصية الغرائبية "الهادي"، وهناك تفعيل للممكنات السردية من خلال صورة تعكس ثقافة أهل الفضاء المكاني عبر ما تعنيه "نوبة كشك مجنونة".

7-7 الشخصية الغرائبية قوة مواجهة لسطوة الواقع

7-7-1 بناء شخصية البطل النمطي عبر الصراع

سننتقل بعد هذا الشوط من الغرائبية ليتشكل أمامنا المزيد عن شخصية "البدري"، حيث من الحاضر و"البدري" متوتراً بسبب معركته مع "أبومحراك" سننتقل للماضي عبر عملية التدخين – كممارسة لفعل التفكير بطريقة شعبية– ونجد أمامنا معركة قديمة قادها "البدري" في منطقة "قصير الذبان" ويتحقق بهذه القصة أمامنا شخصية "البدري" كفارس قوي كما يتأسس أمامنا المزيد عن واقع ومعيشة الإنسان الليبي في ذلك الزمن.

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:61.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:63.

"ثم أشعل سيجارة وأخذ يدخن وهو يستجمع في ذاكرته معركة دارت في "قصير الذبان" قبل سنوات حيث ذهب إلى هناك للبحث عن زرع للحصد بيد أنه وخلال مروره بين قرى كثيرة كان موسم الحصاد قد انتهى، فقصد السوق."[1].

إن "البدري" يروض الحصان ويأخذه تطبيقاً للرهان ثم يصارع شخصين كانا يرغبان في أخذ الحصان منه و يقيدهما:

"- وما نصيبي لو اعتليته بلا سرج.

- لك ما تريد. قال صاحب الحصان.

دخل الحاجز الكبير بصق بين كفيه وفركهما ثم توجه نحو الحصان المذعور، دار دورة كاملة حول الحصان وأخذ بتحريك يديه في الهواء متمتماً بكلمات في سره، واقترب موشوشاً في أذنه والحصان يضرب الأرض بقدمه ثم صهل وهدأ. صعد على ظهره وانطلق دورة كاملة ثم أوقفه إزاء صاحبه ونزل: ماذا فعلت له، هل سحرته؟!"[2].

وتتميز هذه المنطقة بالصور السينمائية، التي لا تخلو في عمقها من روح سخرية خفية، أو خطاب ساخر خفي مُنْدس حول كل ما يحدث أمامنا:

"وكانا قد أصبحا أمامه رافعين أكمام قمصانهما الرثة إلى مرفقيهما، شاهرين هراوتيهما وامتلأ وجهه بالبصاق، أصيب بحالة هياج وشعر بدمه يثب وثباً في رأسه بيد أنه قمع غضبه وانتظر ريثما يقتربان وفجأة تساقطت عليه الهراوتان"[3].

2-7-7 استخدام تقنيات الخطاب في بناء الشخصية

أولا/ استخدام تقنية الاسترجاع الزمني لبناء الشخصيات

أستخدم الراوي العودة الزمنية بالإضافة للسرد التواتري لغرض بناء الشخصيات.

هنا نتابع الخطاب الواقعي من خلال وصف المكان تقليدياً، حيث تُرْسَمُ صورة للبيت الليبي ومكوناته. ثم نلحظ كيف يتم الانتقال من المكان ذاته لتغطية ماضي الشخصية ويتحول المكان إلى المدخل للانتقال من زمن إلى زمن

"كان البيت عبارة عن دار كبيرة مبنية بالحجر والطين ومسقوفة بالخشب وتبن البحر، تتوسطه نافذة تبدو من الخارج أعلى منها من الداخل، يحيط به من الأمام سياج من جريد النخل. الأرضية تراب وفراشه ثلاثة أنطاع وحملاً للغطاء وصرة اتخذ منها مخدة وكليماً تتوزع عليه أنطاع من جلود المعز كمكان للسهر مع زواره"[4].

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:32.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:33.

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:35.

[4] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص: 40 .

كما نجد هنا الانتقال للماضي والتلخيص الزمني لتاريخ أسرة "البدري":

"مات والده "عبد السلام البدري عبد السلام" في "علاج"، في ضوضاء الحرب العالمية، إثر انفجار قنبلة كانت الطائرات الألمانية قد ألقت بها على المنطقة"[1].

إن "البدري" سينتقل ليعيش في مكان آخر هو وأمه حيث انتقل معها للحياة في "الزعفران"، قرب (بئر أبو جبجية). كان في الرابعة عشرة من عمره فاضطره شظف العيش إلى امتهان مهن عديدة حتى استقر به الأمر كحطاب.

سندخل بعد ذلك مباشرة في تاريخ شخصية "البدري"، حيث يستخدم الراوي السرد مع نهج التواتر لرسم شخصية "البدري":

"كان الزمن يمر، و"البدري" يتوغل في الغابة ويعود عند الغروب حاملاً على ظهره حزمة كبيرة من الحطب. كان يقايض الحطب بالدقيق والشاي الأحمر، وقد مارس هذه المهنة لخمس سنوات"[2].

ثم ستموت أم "البدري" على أيدي الإيطاليين وسيهرب من القرية التي كان فيها إلى مكان آخر، وهناك يتعرف على رفيقه "الزارعي". ولعل آلية رسم الراوي للعلاقة بين الشخصيتين من البداية تنبئ عن فنان عميق.

ثانيا/ صيغة الخطاب المعروض (الحوار) لبناء البعد الواقعي

استخدم الراوي كافة المساحات النصية المتاحة للبناء المستمر للشخصيات أمام المروي له ، وكان ينثر البذور الأولى ثم يعود لها بعد مسافة نصية ليضيف المزيد لها ومن أمثلة ذلك هذا النموذج حيث يرسم عبر الحوار العلاقة الخاصة بين "البدري" و"الزارعي":

تمكن الروائي -من خلال قدرته المميزة على تشكيل حوارات درامية الطابع- من رسم علاقة خاصة بين "البدري" و"الزارعي" يتشكل فيها "الزارعي" ومنذ البداية أمام المروي لهكأستاذ "للبدري" ومعلم له، ولنتابع هنا لحظات اللقاء الأولى بينهما، حيث هنا "البدري" بعد أن نام ليلته الأولى في قرية الصيادين:

"- وجدتك نائماً في كوخي أثناء العاصفة وعرفت أنك متعب. قال الرجل وهو يعطيه ظهره.

- الطليان، قتلوا أمي.

- بعد أن قاتلهم كلبك.

تقدم خطوة وقال:

- وكيف عرفت؟.

- كنت تهذي في نومك يا رجل"[1].

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:40

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:40

إن الصورة السابقة وهي تصور لنا موضع "الزارعي" (قال الرجل وهو يعطيه ظهره) ومن خلال إجابات "الزارعي" القصيرة والذكية وهو يتكلم مع "البدري" كل ذلك ساهم في خلق ما سبق أن وصفناه بالعلاقة الخاصة بين "الزارعي" وتلميذه "البدري". ثم بعد تَوطّد العلاقة بينما لنتابع صورة "الزارعي" :

"تناولا السمك في صمت. اضطجع "الزارعي" على ظهره وراح مثل كل ليلة يراقب النجوم فيما نهض "البدري"."[2].

ولنتابع هنا خطاب "الزارعي" الفيلسوف لتلميذه "البدري":

"– اسمع يا بدري إني أصبحت الآن أعي وأدرك أن القتل سهل كشرب الماء لكن من الصعوبة بمكان أن تحيي إنسانا، ربما لأن تجربتك قليلة ولم تختبر الحياة بعد..."[3].

ثالثا/ الصراع الواقعي بين افق الحاضر وأفق الماضي

الخطاب الواقعي يعود هنا من جديد عبر تاريخ "الزارعي" يرسم أمامنا تاريخًا للصراع بين الفقير والغني أو بين الثري والمحتاج، ويتم ذلك أمامنا من خلال حكي "الزارعي" قصته لـ"البدري" وبحكم العلاقة المميزة التي رسمت بينهما فيما سبق – أمام المُرْوَى لهم– فإن جميع ما سيقال سيلقى قبولهم:

"– لم يمضِ عام حتى استولى على الميناء نفس البدين الذي بسط نفوذه على رجل البقباق، رجل فظ لا يطاق يخاطب الليبيين بكل غطرسة وغرور، ولكنه مع الطليان أذل من كلب، ومن بين نزواته التي لا تُحتمل كان إذا حدث وأن ثارت ثائرة الأمواج واضطرب البحر تضيق به الدنيا ويصبُّ جامّ غضبه على الصيادين، والويل كل الويل، لمن ينظر إلى عينيه مباشرة أو لا يركض أمامه"[4].

ستتطور أمامنا قصة هذا البدين ويتشكل عبرها أمامنا "الزارعي" الذي سيقتله آخر الأمر ويفر هارباً لقرية الصيادين، وهناك يتعرف بعد زمن على "البدري"، وسنتابع عبر السرد قصتهما مع البدين الجديد الذي يبدو شخصية نمطية يرغب من خلالها الراوي أن يعكس دائماً موقفاً محدداً من أعداء شخصياته بحيث يختار لهم نمطاً من بنية جسدية بغيضة لدى أهل المكان الذي يشخصه عبر روايته كما أنه هنا يدخل خطابه الساخر في تصويره:

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:38

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:54

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:52

[4] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:49.

"ما هي إلا أيام حتى اقتحمت قرية الصيادين سيارة لاندروفر وهبط رجل بدين أحمر الوجه كانت وجنتاه متوردتان كمؤخرة رضيع وهيئته تثير الاشمئزاز لدى من يراه.
كان يمشي ويقف لرفع بنطاله من الخلف وإذ قام بدورة كاملة حول الأكواخ فقد توقف كثيراً لالتقاط أنفاسه ومسْح وجهه ومؤخرة عنقه بمنديل"[1].

7-8 مستويات الصراع في الرواية والتداخل النوعي

7-8-1 مستويات الصراع الداخلية بين اهل القرية

نجد الصراع الداخلي يتحقق في الرواية من خلال قصة "التومي" التي أثارتها "رحمة الفحامة"[2]، التي ستحدث خلخلة للراكد من أسرار القبيلة وكذلك من المدسوس في دواخل الشخصيات الروائية كما سيظهر من خلال ذلك الراوي شخصية "البدري" كشخصية واقعية بها على الرغم من بياضها بعض السواد، يضاف إلى ذلك ظهور شخصية "الزارعي" وتأثيره الواضح على "البدري":

الصراع بين "التومي" و"البدري" وشخصيتي "الزارعي" و"رحمة الفحامة"، حيث فضحت "رحمة الفحامة" قصة اعتداء التومي على بنت "الهادي". إن هذه القضية ستستمر حتى موت "التومي" من خلال الغرائبي بواسطة "الهادي"، ويتم رفع التوتر الدرامي في النص وندخل مباشرة في صراع الرواية المركزي.

سنلاحظ أمامنا أن "الزارعي" قد تدخل ليثبت تأثيره على "البدري" وحماه من معاقبة "التومي"، ذلك أن "البدري" نفسه متورط في نفس القضية مع بنت "الهادي" كما بدا من تلميحات صديقه "الزارعي" له.

الخطوة الأولى لمعاقبة "التومي" عبر الواقعي كما يلي:

"تقدم "الزارعي" خلع حذاءه وأمسك بـ"التومي" من عنقه وانهال عليه ضرباً بالحذاء ثم أمسك بذراعيه وقام بليّهما حتى كسرهما، صرخ "التومي" صرخة مدوية، ترنّح وهو يتقهقر خطوات إلى الوراء وقد تدلّت يداه، ثم وقع أرضاً منكفئاً على وجهه وأخذ يتقيأ وهو يصرخ بألم".

أما الخطوة الثانية فمن خلال "الهادي" عبر القوة الغرائبية كما يلي:

حيث يتدخل "الهادي" -المعتدى عليه- وينتقم لشرفه من "التومي" الخائن. إن هذه القضية ستضع ألواناً أخرى على الشخصيات، وتخرج الرواية بهذا الشكل من نمطية البطل المعتادة، ذلك البطل الذي لا يبدو إلا أبيض اللون ونقي، فبهذه القصة ومن خلال تلميحات "الزارعي" يخرج

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:55.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:65.

قليلاً من الأسرار المندسّة لأهل تلك القبيلة، إذ إن "البدري" نفسه متورط في نفس القضية مع بنت "الهادي":

- ماذا تفعل يا بدري؟.

حاول "البدري" الهروب من نظرته واستدار نحو الحشد:

- إنه "التومي" الخسيس.

- أعرف أنه خسيس.

- سأحطم أنفه أمام الرجال.

- وأنت من سيحطم أنفك؟.

ثم اقترب منه وهمس:

- لا تحاول أن تكون إلا ما أنت عليه"[1].

ثم نجد تدخل الهادي ليتحقق الغرائبي أمامنا:

"**وفي هذه اللحظات تقدم "الهادي" شاهراً عكازه وقف ونفث لعابه على العكاز ثم صوبه نحو "التومي" وهدر بشفتيه فأرداه قتيلاً. سيطر الصمت برهة على الأهالي شاخصين بأبصارهم إلى السماء حين رأوا بطن "التومي" وقد انفجرت بالدم"**[2].

سيتلو هذا الانتقام من "الهادي"، الانتقام القبلي عبر القيم والمفاهيم من خلال توجيهات "الزارعي":

"**- ليذهب أحدكم ويحفر له قبراً بمنأى عن قبور الأجداد.**

ثم اقترب من "رحمة الفحامة" وهمس لها قائلاً:

- ساعدي البنت حتى تتبول على أنفه"[3].

الراوي بهذا الشكل ومن خلال تركه للشخصيات الخيار أن تمارس أدوارها وتطرح أمام المروي لهمكوناتها الثقافية، وقيمها التي تعكس تقييمها للأشياء عبر ممارساتها كما رأينا من خلال طلب "الزارعي" لـ"رحمة" أن تساعد الفتاة على الانتقام، الراوي سينهي هذا كله بالعودة للغرائبي؛ من خلال انتقام "الهادي" الذي سيكون السلاح الأكثر فاعلية في الصراع التالي، كما أنه بذلك أخرج نفسه من ورطة الشخصية النمطية ذات اللون الواحد الذي قد يوصف بها.

و لنتابع قبل أن ننتقل للحدث الأخير الراوي وهو يصف موقف "الزارعي" من "البدري" وكيف كلّمه، إننا هنا أمام فرصة جديدة لظهور تأثير شخصية "الزارعي" على "البدري"، لقد كان

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:69.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:70.

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:71.

"الزارعي" غاضباً من فعلة رفيقه، ورغم ذلك لم يشأ أن يفضحه، وتفاعل الراوي مع هذا الغضب وهو يرسم مناطق ما قبل الكلام :

"**وقفت أمام "التومي" "رحمة الفحامة" وأخذت تصّفق بيديها بعنف في وجهه ثم تراجعت... أ- فاصطدمت بكتف "الزارعي". ب- الذي تقدم نحو الحشد. ج- ألقى بالسيجارة. د- وسحقها بقدمه. هـ- ثم وقف أمام "البدري". و- ونظر في عينيه. ز- مباشرة. ح- وقال :- ماذا تفعل يا بدري؟. ط- حاول البدري الهروب من نظرته. ي- واستدار نحو الحشد**"[1].

إننا قد قطعنا الصور السينمائية السابقة التي تعكس أمامنا دقة الاختيار للأفعال ولأوضاع الشخصيات التي تبرز "الزارعي" وغضبه المكتوم من صديقه وحرصه على أن لا يكون بهذا الشكل، فتقدم واصطدام "رحمة الفحامة" به ورميه للسيجارة وسحقه لها ووقوفه أمام "البدري" ونظره مباشرة في عينيه ثم أخيراً ما قاله؛ حقق أمامنا دوره الفني فـ"البدري" قد تراجع وكأي مذنب التفت بعيداً وهرب من عيني رفيقه.

7-8-2 الصراع الأكبر في حكاية الرواية والتداخل النوعي

أولا البعد الواقعي للصراع عبر القوى البشرية

بعد هذا سندخل لقضية الصراع المركزية بين الأغنياء وأجهزة الدولة ضد أهالي "علاج"؛ بغية إخراجهم من مكان سكنهم، وهي قضية الصراع النهائي التي تنتمي من حيث جذرها للخطاب الواقعي ولكنها ومن خلال تفاعل الشخصيات سيتحقق لها التغطية من خلال الخطاب الغرائبي:

"**سُمع هديراً ثم ظهرت سيارة اللاندروفر وهي تصعد أشجار الرتم حتى تكاد تتقهقر إلى الوراء وتهبط حتى توشك أن (...)وأخرج ورقة، فتحها ثم وقف على مسافة من الأهالي وصدح:**

- اسمعوا يا أهالي "علاج"، إنه واعتباراً من الغد إن "علاج" ستصبح من ممتلكات الحكومة، غداً بعد منتصف النهار عليكم بالرحيل"[2].

إن هذا القرار الأخير سيواجه بالمقاومة مباشرة من "البدري" و"الهادي"، ثم سينضم إليهم "الزارعي" وسيتوتر الأمر عندما يكتشف الضابط موت "التومي" عميل الدولة هناك.

وهنا يبدأ الفعل الواقعي حيث يدخل الصراع هنا طور الصدام إذ يبدأ "البدري" مع الضابط، وذلك بعد اكتشافه موت "التومي" وحضور صاحب القرية أو الذي اشتراها:

"**ثم اقترب منه ورفع يده ولطمه على وجهه:**

- إن "علاج ليست" زريبة معز

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:69.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:71.

حاول الملازم أن يشهر مسدسه في وجهه إلا أن "البدري" ضربه بقبضته فأسقطه من يده وأخرج من جيبه سكين أبوخوصة وضعه حول رقبته وخاطب الرجال بعصبية:

- ألقوا أسلحتكم أو أذبحه من الوريد إلى الوريد (...) ألقى الجنود أسلحتهم على الأرض وتراجعوا باتجاه اللاندروفر"[1].

ولنلاحظ الاستخدام المستمر للخطاب الساخر عند التعامل مع شخصية المالك القادم لعلاج:

"**وهو رجل بدين قصير مترهل الجسد، مشى بخطوات متثاقلة نحو الملازم، وأخذا يتكلمان بحماس، ثم تقدما من "البدري" فاستدار هذا مبتعداً عنهما خطوة...**"[2].

ثانيا/ دخول الغرائبي لبنية الصراع النهائي

ولنتابع هنا الصورة الغرائبية لأهالي "علاج" وهم يحثون "البدري" على الانتقام من الحاضرين التي تبدو برغم غرائبيتها محتوية على قدر من السخرية الخفية من كل ما يحصل أمامنا، أو محتوية على قدر من الخطاب الساخر وخاصة مع رصد الراوي لتصرفات البدري:

"**ونظر إلى رجاله مرة أخرى –الضابط الشاب– وقال:**

- يا لحظنا العاثر.

زمجر الرعد واشتد وابل المطر وكان الأهالي وكأنهم أشباح تطوف، حفاة لا يأبهون للمطر أو البرد، حاملين العصي والهراوات دون أن يرفعوا عيونهم عن الملازم ورجاله.

- أي بشر هؤلاء، أي فخ وقعنا فيه؟. قال الملازم معترفاً.

وعندئذ توقف الأهالي ثم أخذوا يخبطون الأرض الموحلة بأقدامهم ويتمتمون بكلمات مبهمة وتوقفوا عن الحركة حين أقبل رجل يقود حمارة الشتيوي هرع إليها البدري(...)"[3].

إننا سنتابع هنا البدين –الغني– الذي ليس له خيار إلا أن يُعاقَب، وتبدأ الأحداث غير المنطقية مع بداية تنفيذ العقوبة عليه، من قبل "الهادي" و "البدري" و"الزارعي" فهو: سيتم الإمساك به و سيتم ربطه في ذيل الحمارة، التي ستجري به وهو مقيد حتى يسقط في البئر، فيما يستمر الخطاب الغرائبي هو الغالب مع تداخل بسيط من خطاب روحه ساخرة ليحقق التوازن للنص، و لنتابع هنا وصف ضابط البوليس –الذي لا يخلو من روح سخرية خفية من الراوي– "الهادي" بأنه دابة:

"**وارتفع من خلفهما صوت "الهادي" وهو يتمايل في مشيته ويهذي بكلام لم يتبيّنه الملازم فصاح عليه:**

- بماذا ترطن أيها الدابة؟.

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص: 79،80.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:77.

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:85.

وزجره بإطلاق رصاصة في الهواء"[1].

ثم نتابع تطور الصراع من خلال الخطاب الغرائبي الذي يتداخل معه الساخر ليحدث خلخلة فنية، ولنتابع الصورة التالية للانتقام من:

"وما أن أنهى كلامه حتى انقضّ عليه "البدري" كالكلب المسعور وهو يزمجر ممسكاً برأسه وبعد أن جرجره كثيراً عضه في..."[2].

إن الصورة الكلية تشي بروح داخلية ساخرة عميقة السخرية من الكل فصورة "البدري" كالكلب المسعور وعضِّه للبدين وقفزه على بطنه، كل ذلك يخلخل العقد الغرائبي الذي سبق الاتفاق عليه بين القارئ والكاتب ويحقق بذلك انفتاحاً في مسارات الرؤية ويطرح الخطاب الساخر العميق كخلفية للقص تتجاور مع الخطاب الغرائبي.

إن روح السخرية الحادة ستزداد من خلال صورة "البدري" وهو يشعل السجائر من لحية "الهادي" وهو ما يضعنا لزمن قليل في الخطاب العجائبي:

- أشعل لحيتك لأشعل السيجارتين يا الهادي.

تقدم "الهادي" خطوة وأخذ يحك لحيته بسبابته حتى اندلعت ناراً في لحيته وشاربه الطويل، مد "البدري" وجهه وقربه من لحية "الهادي" المشتعلة ثم كوّر كفيه حول السيجارتين درءاً للريح إلى أن اشتعلتا "[3].

سنجد الانتقام من الغني البدين كما يلي من خلال الواقعي المتداخل مع الغرائبي:

"رفع الملازم يديه فوق رأسه هولاً، وهو يشاهد الحمارة وهي تقفز في هياج وترمح بعشوائية والبدين موثوق اليدين وتجرجره خلفها..."[4].

ثالثا/ البنى الدينية والثقافية الساندة لتأسيس الغرائبي

سنتابع هنا آليات تحقق الخارق للمعهود ودفعه لأوضاع أكثر فعلاً داخل الخطاب حيث سيستعين الراوي بالبعد الديني من خلال وضوء "الهادي" وتوجهه للمعتدين يطرح تفعيلاً –غير ممكن النقاش– لطاقات الفعل الخارق للمعهود أمام المُرْوَى لهم. هنا يبدأ "الهادي" مستعيناً بالوضوء كقوة لدحر المعتدين ومستعيناً بالله:

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:78.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:84.

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:86.

[4] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:86.

"وفيما أخذ رجال الشرطة أماكنهم كان "الهادي" يجلس القرفصاء حول نُقرة ماء..... وإذ فرغ من غسل قدمه اليسرى أخذ يهش الرصاص بيده كما لو كان يهش ذباباً حول جرح. ثم قرفص على مسافة وصوب عكازه نحو إطار اللاندروفر وهدر فثقبها"[1].

كما سيكون الخروج عن المألوف هنا من خلال قوى فعل غرائبية تعتمد على أساطير شعبية سائدة داخل نطاق المجتمع النصي أيضاً، وهي قصة الحجاب الذي يحمي من الرصاص:

"وبادره "الزارعي":

– ماذا الآن يا بدري؟.

– إنهم يحملون السلاح والسلاح محشو بالرصاص وإذا كان من بين الأهالي من لا يرتدي حجاباً، عليه أن يتجنب الساحة ويذهب إلى بيته.

رمقه "الزارعي" بنظرة وعلى شفتيه ابتسامة"[2].

سيستمر الخروج عن المألوف وبقوة، ويدحر أهل "علاج" المهاجمين لأرضهم بواسطة القوى التي سلّحهم الراوي بها:

"خرج الرجال من اللاندروفر وراحوا يتابعون "الهادي" وهو يركض على خيط من الأسلاك الشائكة حافياً ثم توقف وشرع حالاً في الصلاة على الخيط المدبب الأسلاك وقفز نحوهم. تكوم الرجال حول بعضهم.

– إنه يطير. قال أحدهم.

– لا إنه لا يطير بل يُخيَّل إليك أنه يطير.

– أقسم إنه يطير.

– يطير أو لا يطير. قال الملازم. وتناول بندقية أحد رجاله، أفرغ رصاصها في صدر "الهادي" الذي أخذ يصد الرصاص بيده وينحني يلتقطه كما لو كان يجمع بلحاً، وعاد "الزارعي" حاملاً ساطوراً في يده ونهض البدري..."[3].

إننا سنتابع في المقاطع الأخيرة للرواية القدرة المميزة للروائي على بناء الحوار الذي يعكس توتر الشخصيات، ولا يسقط تلك اللحظة الدرامية المميزة والعالية التوتر، التي تمّ الحصول عليها بفعل الغرائبي:

"ثم تساقط البرد كالحصى فهرعوا إلى داخل اللاندروفر وأصابعهم على زناد بنادقهم، وهم يلتفتون إلى كل الاتجاهات متوترين من شدة البرد والخوف.

– أي جحيم جرنا إليه البدين؟.

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:93.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:92.

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:99.

- لقد لقي نحبه قبلنا.

- قبلنا ؟ اسكت مُت أنت أما أنا فلا أريد أن أموت.

- ليس الأمر بيدك الآن."[1].

يتحول الحوار بهذا الشكل بدل أن يسقط الدراما العالية هنا يتحول لطاقة فعل مميزة ترفع التوتر وتجعل الشخصيات أمامنا مباشرة في خوفها وهلعها.

ستكون نهاية الرواية من خلال انتهاء رصاص الشرطة والقبض عليهم وقتلهم في أجواء تبدو أقرب للحلم، ويبدو الموضوع أقرب للخرافة. لنتابع هذه اللفظة التي ينهي بها الراوي خطاب الانتقام ذلك:

"أمره "الزارعي" بأن يضع رأسه على الدعامة الخشبية فامتثل للأمر، بينما أمسك "البدري" بالساطور بكلتا يديه ورفعه إلى مستوى رأسه وهو عاضّ على شفته السفلى وحزّ عنق الملازم وأخذت رؤوس رجال الشرطة تتناثر الواحد تلو الآخر.

وبعد أن قاموا بتعليق الرؤوس على عصي في الساحة، وألقوا الأجساد في برك الماء، سار "البدري" بخطوات متثاقلة باتجاه الأهالي، وأخذ يصيح لكن دون أن ينتبه إليه أحد من الأهالي، هرع نحوهم..."[2].

ثم سيتم إحضار الثعبان "سعيد" ليلتهم كل تلك الأجساد، والثعبان هنا هو الرمز لآخر القوى الغرائبية، وهو رمز مبثوث ضمن الحكايات الشعبية الليبية؛ بل وضمن الثقافة الاجتماعية أيضاً، حيث يمتلك المرابطون (ثعابين تربطهم بها صداقات ويستخدمونها في اللحظات الحرجة).

نهاية الرواية ستكون عبر ثيمة الرحيل، ومن خلال توجيهات "الزارعي" المعلم لصديقه "البدري":

"سكت "البدري" وهم يتابعون مسيرهم نحو الزعفران، وعندما أشرفا على الهنشير وشرعا ينظران إلى الزعفران تساءل البدري:

(- إلى أين الآن يا بدري؟.

- سنمضي ليلة في الزعفران، إن لي أموالاً عند رجل همّالي، وفي الصباح ننطلق، لا أحد يعرف ما حدث في "علاج" وفي المساء نشتري قارباً ونبحر في اتجاه مالطا"[3].

إن الراوية بهذا الشكل تنتهي على ذات الثيمة، التي كانت تنتهي بها الأحداث السابقة، فالسفر يبدو قدراً لابن الصحراء، والخروج بعيداً عن الظالمين سلاح مهم للبقاء والاستمرار.

7-9 خلاصة عن تداخل الخطابات النوعية في الروية

---

[1] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:94.

[2] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:103.

[3] محمد العريشية/الأيام الأخيرة في علاج/ ص:111.

إننا بهذا الشكل ندرك قدر المستويات التي تحركت فيها حركة التشكيل الجمالي داخل الرواية مادة البحث، وندرك قدر التعدد الحاصل من الخلط بين الغرائبي والواقعي من جهة، والخلط بينهما معاً والخطاب الساخر من جهة أخرى، وهذا ماجعل المعنى منفتحاً في الرواية، برغم أنه قد يبدو للمنخدع بسيطاً وقريباً، يزيد في ذلك بعض الأحداث التي جاءت لتحقق مثل هذا الخلط ومنها: انتهاء الرواية بقيام "البدري" من النوم وسؤاله لمعلمه "الزارعي" عن الغرائب التي حصلت، وعدم تحدث "الزارعي" مباشرة عن الذي حصل. إن كل ذلك التلاعب يجعل من الرؤية منفتحة ومن الحكاية قابلة للتحقق في أزمنة متعددة ومع شخوص آخرين.

تحقق للرواية غنى عن طريق دخول الخطاب الغرائبي مع خطاب الرواية الواقعي، ضمن خطاب الرواية المتصاعد، وتمكن بذلك الروائي من طَرْق موضوع متكرر بكثرة؛ وهو صراع المواطن مع الدولة وصراعه مع العملاء، ولكن من غير أن يتورط في المباشرة، كما أنه بهذا الشكل قد أسس لدخول الواقعية السحرية بشكل جديد مختلف ضمن نسق الرواية الليبية، وتمكن من خلال قدرته السردية المميزة على خلق عقد عمل متميز بهذه الخصوصية بينه وبين القارئ؛ بحيث صار القارئ قادراً على تقبل هذا الكم من الخطاب الغرائبي.

من زاوية أخرى مارس الروائي عبر إدخال الخطاب الساخر ضمن النص عملية خلخلة بسيطة لعقد العمل بين الراوي والمروي له في الرواية، وهو ما زاد العمل انفتاحاً وأخرج الراوي وخلفه الروائي من الوقوع في المباشرة والأحكام المسبقة أو اتخاذ زاوية محددة واضحة، لقد كان عبر سخريته التي لم ينجُ منها أحد يطرح –ما أتصور أنها حالة – استهزاء خفي بكل قتال بني البشر، حتى لو كان هذا القتال ضرورياً من أجل الوطن أو من أجل الأرض.

كما أن الروائي ومن خلال تمكنه الواضح من التقنيات السردية كان قادراً على ممارسة كل تلك التلاعبات، بقدرة يتميز بها الكبار من الكُتّاب وحدهم؛ حيث استخدم الحوار في مكانات متعددة لرفع الدراما السردية، ومن أمثلة هذا الحوار: الحوار المتميز في اللحظات الأخيرة في الرواية بين الضابط الشاب وجنوده.

كما أن الرواية بهذا الشكل تمثل سجلاً متميزاً –من زاوية خاصة– لمرحلة تاريخية محددة، وتطرح موقفاً من أحداث هامة، وتحقق حضوراً ولأول مرة –في رأيي الخاص– لرواية الصحراء البدوية، إذ أمامنا تتشكل قيم ومفاهيم ورؤى أهل فضاء مكاني لم يحضر من قبل ضمن سجل الرواية الليبية، كما تتشكل أمامنا تفاعلات تلك الشخصيات وآلامها وأفراحها.

خلاصة عن القسم الثالث من الكتاب:

درسنا في هذا القسم كما سبق أن تابعنا ثلاث روايات مختلفة في أسلوبها وطريقتها: الأولى كانت القوقعة التي كان كاتبها ينهل من بعد تراثي عميق، وهو يؤسس شخصياتها وقيمها وأفكارها، وأعتمد على قدراته الفنية الهائلة في ممارسة السرد والتصوير لكي يرسم الأوضاع المناسبة للشخصيات المتأملة ولخطاب الحكمة، لتصبح روايته درسًا في السرد التأملي وسرد خطاب الحكمة، الذي بالرغم من كونه يوقف الحكاية أفقيا، إلا انه على مستوى بناء الشخصيات ورصيد الرواية الثقافي والفكري، يحقق البناء العمودي، ذلك كله مع المحافظة على الشرط الفني.

الرواية إذن هي بناء محكم من سرد يوظف التقنيات الحديثة، ومن حكاية تبكي على ليبيا زمن الطغيان السابق ، و رصيد تأملي كنّا ضمنه نتحرك في منطقة الرؤى التراثية في مفهوم الفتنة و النار والجسد والمطر والخصوبة وكائن القوقعة الذي لم يتوقف عن الحركة .نظرا لضيق مساحة البحث فإننا اكتفينا برصد آليات التداخل النوعي بين الخطابين النمطي العادي والتأملي مع خطاب الحكمة، كما تابعنا كيفيات بناء خطاب الحكمة وامتزاج كل ذلك داخل نسق الرواية.

في الفصل السادس حاولنا الاشتغال على عمل روائي مختلف عن السابق، هو عمل محمد الصفر المداسة. محمد الصفر أيضا يمثل تجربة خاصة في رصيد الرواية الليبية الجديدة فهو يكاد يخرج بالرواية من نوعها السردي المعتاد إلى السيرة الذاتية الوهمية أو إلا جنس الشعر وغيره. المداسة اختلط فيها الخطاب الواقعي الذي ينهل أفكاره من الرصيد الفكري والثقافي لجيل تلك المرحلة زمن بدايات الألفية الثالثة مع حضور كثيف للشعر على مستويين، مستوى أول هو مستوى شعرية اللغة عبر كتابة تيار الوعي والانثيال المستمر لأفكار الشخصيات العميقة، بينما المستوى الثاني كان من خلال حضور جنس (شعر النثر) ذاته من خلال كتابته المعهودة المتعارف عليها، صاحب ذلك حضور سيرة شبه ذاتية، مع تقسيم النص لجزئين هذا كله جعلنا نشتغل على تفكيك البناء الإجناسي والنوعي لهذا النص مع متابعة التطور المستمر للحكاية النمطية (الواقعية) عبر تنامي النص وخرجنا في أخره ببعض الخلاصات حول هذا التداخل.

في الفصل السابع تابعنا نص محمد العريشية الأيام الأخيرة في علاج الذي كان في زمنه صرخة ضد قوى الواقع التي كانت ستحتل قرية علاج من أهلها، وكان الروائي قد استخدم قصة الصراع الأكبر والصراع الداخلي الأصغر مع توظيف المكون الغرائبي لجعله القوة الموازية لسلطان الأعداء المتمرسون بسيارات الدولة. هذا كله صاحبه حضور مميز للخطاب العجيب أيضا وللخطاب الساخر الذي كان أداة لجعل النص منطقيا وواقعيا، وكان منطقة بين الواقعي بقضاياه المنطقية، وبين الفنتازي غير المنطقي. لها كان علينا متابعة طبيعة ذلك التداخل بين الخطابات النوعية المشكلة لهذا النص من خلال مكون الصراع الذي يعد مركزيا ضمن هذه

الرواية ورصدنا كيف يتم بناء الغريب من السرد متجاورا مع الواقع مع المحافظ على الشرط الفني للسرد .

الفصول الثلاث السابقة داخلة في إطار اشتغالنا على سرديات التداخل النوعي و الإجناسي وحاولنا فيها متابعة كيفية بناء الشخصية الخاصة بكل بعد خطابي خاص كمتابعة بناء طبيعة شخصية الحكمة أو الباثة للحكمة في القوقعة وكذلك طبيعة الشخصية المستقبلة لخطاب الحكمة، كما تابعنا كيفية بناء الشخصية المتأملة في الخارج (الطبيعي) لترصد الداخل وهي شخصية (ميكال) وفي الوقت نفسه حاولنا رصد كيفيات بناء الشخصية النقيض (ناسكة) التي كانت ترصد الداخل لترسم الخارج. بينما مع الأصفر تابعنا كيف يمكن للسيرة لذاتية الوهمية غير المؤكدة أن تتجاور مع الخطاب الواقعي مع جنس الشعر وحاولنا تحليل كيفية تحقق شعرية اللغة في مسار السرد متجاورة مع الواقعي والسيري من خلال رصد الشخصيات المختلفة التي تؤسس لذلك كذلك في رواية الأيام الخيرة في علاج كنا نتابع كيفية بناء الشخصية الواقعية المتمثلة في (البدري) وكذلك (الزارعي) بالتجاور مع متابعة كيفية بناء شخصية (الحوسين) الأسطورية هذه المتابعة لم تكن لمسار الحكاية فقط ولكن لطبيعة بناء الشخصية الغرائبية والواقعية كشخصية نمطية.

أخيرا:

الفصول الثلاث سابقة الذكر هي ضمن اشتغالنا على سرديات التداخل النوعي والإجناسي وهو اشتغال جديد بمنهج ورؤى جديدة حاولنا أن نقعد لها وكنا نحاول غالبا أن نكون في منطقة وسطى بين الرؤية النظرية ومفرداتها المنهجية والتعريفات الخاصة بها مع ما يتيحه النص من خصوصية. هذه الرؤى النظرية حاولنا ان تكون بالتوازي مع مستويات السرديات السابقة بالإضافة لاشتغالنا على مستوى الممارسة السردية كتب أخرى لنا وما نعرفه بسرديات الحكاية في القسم الثاني من هذا الكتاب وقد سبق في الكتاب النظري الأول أن توسعنا في هذه المفاهيم وطبقناها في كتاب استنطاق النص الروائي[1] على عديد الروايات العربية وهي مناهج تحليلية لا زالت تحتاج من ومن غيرنا لمزيد التطبيق لكي تكون أكثر حضورا وفعلا في ساحتنا النقدية وخارجها.

[1] عبد الحكيم المالكي/ استنطاق النص الروائي/ القسم السادس

الروايات مادة البحث

عبدالله الغزال / التابوت/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ ط.1/ 2004.م
عبدالله الغزال/القوقعة/مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان/ط.2006/1.م
محمد الأصفر/ المداسة / مؤسسة الحضار العربية، القاهرة/ ط.1/ 2003.م
محمد الأصفر/ سرة الكون/ مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان/ط.2006/1.م
محمد العريشية: الأيام الأخيرة في علاج، دار الفارابي، لبنان، ط.1، 2006م.
محمد عقيلة العمامي /عرس الجمل /شركة الأنيس للطباعة والنشر /(ط.2002/1.م) .

مراجع الكتاب الثاني

أولا/ كتب عربية

سعيد بنكراد /السيميائيات السردية /تانسيفت/ط.1994/1.م

سعيد بنكراد/ السيميائيات و التاويل/المركز الثقافي العربي/ط:2005/1.م

سعيد يقطين/الكلام والخبر/ المركز الثقافي العربي/ط:1997/1.م

سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي/ المركز الثقافي العربي/ط:2/ 1993.م

عبدالحكيم المالكي/ استنطاق النص الروائي/ مطبوعات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:2008/1.م

عبدالحكيم المالكي/أفاق جديدة في الرواية العربية/مطبوعات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:2006/1.م

نضال الصالح، المغامرة الثانية (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.م

ثانيا/ دوريات

رشيد بن مالك /مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/مجلة البحرين الثقافية/عدد:4

الكتاب الثالث

السرديات والقصة الليبيـة القصيرة

عبدالحكيم المالكي

مقدمة

سعيا لتأسيس اشتغال يحمل الطابع النقدي التحليلي ويكون في الوقت نفسه ممتلكا لمرجعية علمية، حاولنا هنا الدخول وممارسة استنطاق بعض من نصوص القصة الليبية القصيرة.
وإذ ننطلق في رحلة البحث هذه، فإننا ننطلق من السرديات ومستوياتها المركزية للتعاطي مع النص السردي، مع السعي للدخول بالمدخل المناسب لكل نص من النصوص مادة البحث.
وسعينا لأن نجمع من حيث متون القصة المستهدفة بين بعض نصوص القصة الحديثة المميزة مع بعض الأعمال القصصية القديمة الرصينة التي نعتقد أن أصحابها لم ينالوا حظهم من الاشتغال، حيث قمنا هنا بتقسيم الكتاب لقسمين: الأول كان مخصصا للسرديات التقليدية حيث اشتغالنا على مستويات: (لخطاب والنص والحكاية) وتكوّن من ثلاثة فصول بينما اشتغلنا في القسم الثاني على ما نعرفه بسرديات الأنواع وكان الاشتغال مكونا من فصلين.
في الفصل الأول من القسم الأول حاولنا البحث عن جماليات خطاب القصة الليبية القصيرة، وتابعنا اشتغال الراوي في نصوص بشير الهاشمي وكذلك جماليات اشتغال الرؤية في نصوصه، وهو كاتب من جيل التأسيس في القصة الليبية وجدنا في بعض نصوصه مادة مميزة سابقة لأوانها زمن الكتابة فقررنا أن نشتغل عليه، كذلك ضمنّا هذا الفصل دراسة حول الرؤية في قصة الغريق لعبدا لله الغزال وهي من مجموعته القصصية السوأة. بينما كانت الدراسة الرابعة حول الرؤية في نص (نجاة) لمحمد زيدان. الفصل الثاني كان حول جماليات المستوى النصي في نماذج من القصة الليبية القصيرة حيث تابعنا في الدراسة الأولى دور العنوان الرئيس في بناء مجموعة عناق الغروب ليوسف بالريش، بينما كانت الدراسة الثانية محاولة للدخول ومتابعة دور العتبات في بناء المعنى في قصص السوأة لعبدالله الغزال، وتابعنا في الدراسة الثالثة علاقات التفاعل النصي في مجموعة (الأجنحة والأفق) لسعيد خير الله، وكانت الدراسة الرابعة والخامسة حول التفاعل النصي في مجموعة خليفة الفاخري موسم الحكايات.
في الفصل الثالث اشتغلنا على حكاية القصة الليبية القصيرة وكانت الدراسة الأولى حول قصة المفترق لإبراهيم بيوض، بينما كانت الدراسة الثانية حول علاقات الحدث والزمن في بعض نصوص رحاب شنيب، والثالثة حول بناء الشخصية من خلال النص السابق في بعض نصوص غازي القبلاوي، وجعلنا الدراسة الرابعة حول علاقات الحدث والمكان في نص الدائرة لعبد العزيز الرواف.

في القسم الثاني الفصل الرابع اشتغلنا على محاولة تحليل البناء النوعي لبعض نصوص مجموعة خليفة الفاخري غربة النهر. بينما اشتغلنا في الفصل الخامس على القصة الليبية الحديثة بين الأسطرة والسخرية وذلك في بعض نصوص السوأة للغزال و بعض نصوص رماد

السنوات المحترقة لجمعة الفاخري وبعض نصوص هذا ما جرى للجد الكبير لعلي الجعكي وبعض نصوص مجموعة غناء الصراصير لأحمد يوسف عقيلة.

القسم الأول

خطاب ونصية وحكاية القصة الليبية القصيرة

الفصل الأول

جماليات خطاب القصة الليبية القصيرة

الفصل الثاني

جماليات المستوى النصي في القصة الليبية القصيرة

الفصل الثالث

جماليات الحكاية القصة الليبية القصيرة

خاتمة

القسم الثاني جماليات التدخل النوعي في القصة الليبية القصيرة

الفصل الرابع

سرديات الأنواع و تفكيك النص

محاولة لتجنيس كتاب (غربة النهر) لخليفة الفاخري

الفصل الخامس

التداخل النوعي في القصة الليبية القصيرة الحديثة

خاتمة

الفصل الأول

جماليات الخطاب في القصة الليبية

1-1 جماليات اشتغال الراوي في قصص الهاشمي

1-2 جماليات الزمن والرؤية في قصص الهاشمي

1-3 جماليات الرؤية وقناة السرد في السوأة لعبدالله الغزال

1-4 الرؤية في نص نجاة لمحمد زيدان

1-1 اشتغال الراوي في أعمال بشير الهاشمي القصصية

مدخل:

على الرغم من كون بشير الهاشمي قد كتب القصة القصيرة في زمن مبكر بالنسبة للقصة الليبية القصيرة فإن المتمعن في نصوصه يجد في بعض نصوصه -وليس كلها - قدرات خاصة تجعل من اشتغاله مختلفا عن كل اشتغالات مجايليه.

راوي الهاشمي وفعل الدخول والخروج للشخصيات :

يمارس الهاشمي في العديد من القصص التي كتبها فعل الدخول والخروج من الشخصيات بسلاسة ندر تواجدها حتى في القصة الحديثة.

لنلاحظ هنا كيف يمارس الراوي في قصة (ودفعنا الثمن) الوصف الخارجي ليكون هذا الوصف مادة لدخوله للبعد الداخلي للشخصية :

"**النجوم ترسل بريقها اللامع في هدأة الليل والنسيم يبعث الحركة بين أغصان الأشجار المتباعدة على مسافات مختلفة وقد أحاطت بها الظلمة[كذا].الليل تنتقل بينها فتحدث أصواتاً غريبة يتجاوب صداها وتنطلق بعض الجراذين من جحورها وتتناثر ذرات التراب حولها-- وينطلق صوت طير فزعا تتبعها أنة خافتة فتلتصق مع الأصوات البعيدة لتحدث معها جواً موحشاً**"[1]

إننا كما نرى أمام الراوي وهو يستعد للدخول للشخصية، فيقوم بالتصوير على المستوى البصري، ثم ينتقل من البصري إلى السمعي، وكل ذلك يحدث ضمن نسيج من الالتصاق الذي يعكس حالة الخوف. هذا الالتصاق يحدث على المستوى البصري من خلال إحاطة الظلمة بالأشجار، وكذلك على المستوى السمعي أيضا من خلال أصوات الجرادين والطيور الملتصقة بالأنات الموحشة، كل ذلك يعكس حالة خاصة تكون مادة لترسم لنا الحالة العميقة التي تعيشها تلك الذات وهي في لحظات توجهها نحو أمر ما يهمها.

ثم نجد في المقطع التالي من قصة أيام زمان حيث مارس الراوي (الموضعة) [2] كأداة لخلق لحظة سردية خاصة، وكذلك لجعل ما تقوله الشخصيات عميقا ومؤثرا.

لنتابع هنا كيف يمارس الراوي موضعة الحدث من خلال رسم صورة الفضاء الخارجي:

"**كان الظلام يخيم على القرية وأذان العشاء قد فات..والسكون يجثم على الحقول المتناثرة، لا يمزقه غير أصوات حيوانات أو همهمة الساهرين في أماكن متفرقة ..وفي هذا المكان الذي**

---

[1] بشير الهاشمي/ ودفعنا الثمن، الأعمال الكاملة، ص289.

[2] نقصد بالموضعة تحديد الإطار المكاني والزماني للحدث وهذه الممارسة تمثل نوعا من أنواع الترهين.

اعتاد الجلوس فيه عمي سليمان ليحكي ذكرياته العريضة"[1].

ثم هنا سنجد الراوي يصور المجموع ليضع الجميع في مواجهة شخصية سليمان الراوي التي ستكون مادة لمناقشة الفوارق بين زمنين:

"ويلتف من حوله عدد من الفلاحين والعمال يقطعون معه الليل ويفجرون أعماقهم في ضحكات صاخبة وخناقات لذيذة يجذبون بها لسان عمي سليمان لمزيد من الكلام.. أيام قبل خلاص يا عمي سليمان.. أيامكم راحت كانت فيها البركة– أيامكم كانت الرجال فيها تضحك وتحارب"[2]

بينما سنجد في القصة (الواحد بياكل) **كيف وظف الراوي الصورة الخارجية في (أ) ليرسم بعد الشخصية الداخلي العميق في (ب) وهو يتحدث باسمها في حوار أقرب لما يعرف في مدرسة النقد الفني باشتغال تيار الوعي** ثم نجد في (ج) عودة للرصد الخارجي لحالة الشخصية وما يحيط به ثم في (د) سنجدنا أمام الراوي الخارجي الذي يرسم المحيط به، من خلال وعي الشخصية مع ضمير الغائب، وهو اشتغال أقرب ما يكون لما يعرف بالمونولوج المروي حيث يتماهى الراوي الخارجي مع وعي الشخصية الداخلي ويصير كل ما يقوله تعبيرا عن وعي الشخصية العميق لنتابع كل ذلك هنا:

"(أ) عيناه الزائغتان تحدقان أمامه ويده السوداء تعبث بالأرض وشفتاه المرتعشتان ترددان كلمات..(ب) – بلوك يا عمي بلوك.. خلاص.. كتفنا انهد.. (ج) وأطلق أنة متقطعة حاول أن يعبر فيها عن آلامه المختزنة في صدره..(د) وأكوام حجر البلوك متراصة أمامه ووراء ظهره.. (هـ)

والبناء الكبير ينتصب عالياً وكأنه مارد جبار يطل عليه من فوق.."[3].

الصورة السابقة ترسم لنا قلق الشخصية عبر رسم صورة خارجية له مع حركات وكلمات (آهات) تعبر عما يعيشه وتعبر عن تعبه من العمل الشاق.

راوي الهاشمي والاشتغال على الحواس غير البصرية و توظيف السرد التواتري:

1) قصة الحب في الأزقة الضيقة:

نجد في قصة (الحب في الأزقة الضيقة) كيف يمارس الراوي فعل التأمل للعالم من وعي

---

[1]بشير الهاشمي/ أيام زمان، الأعمال الكاملة، ص195.

[2] بشير الهاشمي/ أيام زمان، الأعمال الكاملة، ص195.

[3]بشير الهاشمي/ الواحد بيأكل، الأعمال الكاملة، ص227.

الشخصية الحالمة وليحقق التفعيل الكامل لذلك فإننا سنجد الراوي يمارس التصوير على حواس غير بصرية ويجعل من رؤيته الخاصة وهو الراوي الخارجي شديدة التعلق برؤية الذات التي يتماهى معها.

تلك الذات تعيش حالة هيام بفتاة لنلحظ في المقطع (أ) كيف يؤنسن الراوي البحر وتتحول صوت هديره المتواصل لتنهدات تشتغل على مستوى السمع وتوصف أيضا بأنها رطبة، ليكون هذا مؤشراً على بعد الصورة اللمسي كما نرى فيما يلي:

"**(أ) لسبب ما أطلق البحر تنهداته الرطبة ودفع بها إلى الشاطئ مع تموجات متتابعة من مياهه (ب) التي سرعان ما تتلقفها ذرات الرمل في عناق طويل،(ج) ولا تلبث آهاته أن تنطلق إلى بعيد.. مخترقة الأزقة المتعرجة..**"[1].

ثم نتابع في (ب) كيف يحدث العناق بين أنفاس البحر وبين ذرات الرمل ليصبح فيها البعد اللمسي أكثر تجسدا. هذه الصورة ستتكرر في المقطع التالي (ج) ولكن مع ذوات لاهثة الأنفاس،

ونلاحظ كيف يحدث هنا التمازج بين البعد السمعي والبعد اللمسي مع تلك الذوات التي تنتظر في شوق لحظات فرحة اللقاء بالمحبوب الذي يرمز له في (د) بالشباك ثم في (هـ) نجد اشتغالا شديد التميز حيث يصور الراوي صورة الزقاق من خلال البعد السمعي كما نتابع فيما يلي:

(ج) لتلتقي هناك بأنفاس لاهثة تسارع باحتضانها في رفق، وتذوب فيها وكأنها تحاول أن تكشف عن السر.. وتبعث فيها المزيد من الرغبة في أشياء كثيرة..(د) وباب نافذة أصرّ هو الآخر أن يأخذ نصيبه من دغدغة البحر فاهتز مترنحاً محدثاً صريراً بطيئاً ربما أسكرته النشوة، ولعله يردد كلاماً طويلاً..(هـ) وعلى أي حال فثمة عيون انطلقت محملقة فيه فترة من الوقت لتعود بعد ذلك إلى تطلعها المتواصل على جانبي الزقاق.. ولتبحث فيها عن أي شيء يثير اهتمامها.. وهدير ضجة يتردد صداها في أرجاء الزقاق الملتوية ساهم فيها نداءات صبية وصراخ أطفال ووقع أقدام تمضي في سيرها وهي لا تلوي على شيء" [2]

إن هذا التداخل بين عدة اشتغالات على عدة حواس يعكس ذلك الوعي الخاص الذي تميز به الهاشمي. سنجد في هذه القصة المميزة في الجزء الثاني منها أيضا كيف تتشكل من خلال صورة ذات بعد سينمائي تختلط فيه عدة حواس حيث في (أ) نتابع البعد السمعي ثم في (ب) نجد البعد اللمسي ثم تعود في (ج) للبعد السمعي صولته ثم نعود في (د) من خلال صورة الطفل لما يبدو قربا من البعد اللمسي من هذه الصور المتحركة:

---

[1]بشير الهاشمي/ الحب في الأزقة الضيقة، الأعمال الكاملة، 107

[2] بشير الهاشمي/ الحب في الأزقة الضيقة، الأعمال الكاملة، 107

"(أ) صوت عمي أحمد السنفاز أول ما ينطلق مخترقاً السكون الذي كان مخيماً على الزقاق طيلة ساعات الليل.. وقبضة يده تضرب بقوة على باب دكانه حتى يفيق الصانع مفتاح من نومه ويحدث فتح الباب صريراً قوياً لا بد أنه يثير حنق الكثيرين وهم ينتبهون من نومهم في فزع، وما أكثر اللعنات التي تنصب عليه من تحت الأغطية الثقيلة.. ولا يلبث أن يرتفع صوت عمي أحمد صارخاً في وجه صانعه: نوض قايلة..(ب) خز[كذا] الهواء الرطب جسد مفتاح الدافئ فترتعد أوصاله ولا يجد ما ينقذه منها إلا أن يسارع بإشعال النار..(ج)تسرب الضجة إلى أرجاء الزقاق وتبدأ جلبة بعض المارة.. وتتجشأ الأفواه وتلقي برذاذها على الأرض.. وسعال له رنين خاص يحدث الشيخ عبدالله وهو يخرج من باب بيته ويمضي إلى دكانه مبكراً كعادته، (د) وقدمان صغيرتان لصبي تحثان الخطى بمحاذاة الجدران كان جسده يحدث اهتزازاً وهو يحتضن بذراعيه أكواماً من جرائد الصباح.." [1]

إن الراوي وهو يرسم صورة الطفل السابقة يمهدنا للعودة لأعماق شخصية القصة المركزية (شعبان) التي تعيش أوضاعا خاصة جدا. بعد مزيد من السرد الحواسي السابق سيبدأ الراوي مسيطرا على الوضع ويمضي في سبر غور تلك الذات والتعبير بشكل غير مباشر عما يوجد في عمقها. يبدأ ذلك من خلال رسم صورة لعد مبالاته بأي شيء يحصل كما في المقطع التالي عندما قام الصبية بكسر زجاج المحل:

" وفي نبرات مواسية انطلق صوت قريب من الحلاق: يا والله صغار: معليش يا شعبان.. ربك يعوض.. وعرف أنه جاره صاحب دكان البقالة ومع ذلك لم يلتفت إليه، إن شيئاً ما جعله يتسمر في مكانه وينسى المرآة المكسورة والأدوات المبعثرة، وطيف إبتسامة تنطلق على محياه وعيناه عالقتان إلى الأعلى.. إلى باب نافذة.. وكلمات مبهمة تقولها ارتعاشة أصابعه وأنفاسه المتلاحقة مما أثار دهشة جاره البقال"[2].

ثم نتابع هنا كيف مارس الراوي تبئير عمق شعبان وصار يطرحه بكل فن:

ف" ثمة ابتسامة آثرت أن ترسم خطوطها على شفتي شعبان، ويداه منهمكتان في إغلاق باب الدكان، ونظراته ترتفع إلى أعلى، وإحساس غامر بالنشوة يهتز له قلبه يشعره بأن كل شيء حوله ..رائع.. مثير، وتتسع ابتسامته مع ذلك الاهتزاز المتواصل من باب النافذة ..ويتحسس المفتاح بأصابعه ويدفعه في جيبه ويهز بيده الأخرى في الهواء حمَّلها كل ما في قلبه من

---

[1] بشير الهاشمي/ الحب في الأزقة الضيقة، الأعمال الكاملة، 111

[2] بشير الهاشمي/ الحب في الأزقة الضيقة، الأعمال الكاملة، 108

معاني التحية والسلام.. وفرحة مشبوبة نطقت بها نظراته المتطلعة إلى النافذة"[1].

إن المقاطع السابقة التي كانت في بداية القصة ترسم أمامنا صورة رمزية عن البحر وبعده السمعي واللمسي مع الزقاق ببعده السمعي ونشاط أهله البصري. ونجد الحلاق شعبان وهو يتعرض لكسر زجاج المرآة في دكانه يخرج غاضباً ثم وهو يركز على الشباك المقصود ولكن موقفه في الخارج يتغير الراوي هنا سيفلسف لنا البعد الخفي لأفعال شعبان التي ليست إلا أفعالا إنسانية دائمة التكرار والتواتر ويستخدم لذلك نهج التواتر من السرد ليعيد ويكرر ما حصل مع شعبان ويرسم صورة سينمائية شديد التميز وفوقية للزقاق وذلك بعد صورة الجارة الغاضبة من تركيز شعبان على الشباك حيث يتعرض لغضب الجارة التي قامت بضرب الباب الزقاق وهو ذو بعد سمعي، لنتابع عبر المقطع التالي الصورة (الرمزية) التي رسمها الراوي للأحداث في الزقاق بعد خروج شعبان

"(أ) وصفعت الباب بقوة جعلت شعبان ينتبه إلى نفسه فيعود إلى جمع عدة الشغل وقطع الزجاج المتناثرة.. (ب) كما عاد السكون أيضاً إلى باب النافذة.. (ج) وقد يكون هذا ما أثار البحر من جديد مما جعله يزيد في عطائه، وتواصل تنهداته الرطبة انطلاقها مخترقة الزقاق في تمهل، حريصة أن يأخذ الجميع نصيبه حتى ما وراء الجدران والأبواب.. (د) وتطأ أرض الزقاق أقدام وتتبعها أخرى.. (هـ) ويلمع بريق العيون المحملقة وتستدير في محاجرها.. (و) ويخنقها الصمت برغم أن كل ما فيها يدفعها إلى الكلام.. (ز) ويرتفع مواء قطة تحت ضغط أصابع طفل صغير أمسك بها في ركن من الزقاق وتتوارى منه بين أقدام المارة ويحاول ملاحقتها من جديد ويشتد مواؤها وتصطدم بها قدمان فينحني صاحبهما ويضعها في ركن/ بعيد عن متناول الطفل، ويرمقه هذا بنظرات امتزجت فيها براءة الأطفال وشقاوتهم (ح) بنعطيها الخبزة.. وهي ما تبيش.. ويجيبه صوت الرجل: ما عندهاش حق.." [2]

إن رد أهل الحارة على تصرف شعبان و(حملقته) اللامنطقية في شباك فتاته، سيكون عبر العجوز ومن خلال بعد سمعي كما في (أ)، ثم يعود السكون في الزقاق ليكون هو السائد بعد صوت (صفع الباب) وهذا مايجعل (صورة البحر الرمزية) تظهر من جديد، حيث يتحقق ملامسة آهات (البحر، شعبان) الرطبة لما وراء الجدران. بينما في (د) نعود لصورة الزقاق وحركة الأقدام حيث يفلسف الراوي كما أسلفنا تواتر تلك الأحداث

إن الشخصيات أو الفواعل الأخرى التي يتم تصويرها كلها تتحرك بذات النسق من الحركة حيث

---

[1] بشير الهاشمي/ الحب في الأزقة الضيقة، الأعمال الكاملة،107

[2] بشير الهاشمي/ الحب في الأزقة الضيقة، الأعمال الكاملة، 108، 109

الشخصية أو الفاعل (كهدير البحر) أو المبروك كما في المقطع التالي وحضوره سيبدأ يبدأ مع الضجيج حيث البعد السمعي في (أ) ثم في (ب) نجد صورة الشخصية ثم في (ج) نجد البعد الشمي حيث الغبار والرايحة واللمسي مع حركة الغبار ونجد فعل العناق أيضا هنا وهذا مايعني تكرر نفس الدائرة السابقة التي سبق ان رأيناها مع صورة هدير البحر وتعانقه مع الرمل وحركة الأقدام في الأزقة التي تصطدم بذلك الهدير:

"(أ) **ووجه آخر اعتاد أن يستقبله الزقاق كل صباح مع ضجيج هادر.. (ب) إنه المبروك وهو يدفع بيده اليمنى عربة القمامة وبيده الأخرى أمسك بعصا المكنسة الطويلة وعيناه تنقبان في الأرض كأنهما تبحثان عن شيء يبحث عنه طيلة أيام عمره.. (ج) وتجتاح الزقاق موجة غبار أحدثتها خيوط المكنسة وينتشر مع النسائم الرطبة معانقاً رائحة الزيت المحروق المتصاعدة/ من دكان (السنفاز)، وبين فترة وأخرى ثمة رائحة الحياة المنطلقة كل صباح ينتعش لها الزقاق ويتنفس الصعداء معها في تلذذ..**"[1]

كما أسلفنا في (أ) نجدنا مع البعد التواتري للحدث ثم في (ب) صور المبروك وهو ينقب في الأرض عن الأوساخ ثم في (ج) نجدنا مع تداخل ضمن حاسة الشم بين فعل المبروك (عبر الغبار) وفعل (عمي أحمد السنفاز) عبر رائحة الزيت المحروق مع حاسة اللمس. كما نجد تواتر نسمات البحر في حضورها مع شعبان حتى في الجزء الثالث من القصة وهو يفكر في آخر الاستعدادات لإتمام زواجه:

"(أ) **أشياء كثيرة يشتريها ولا يعرف لها جدوى: معليش.. كله يهون.. وفي عينيه يلمع بريق يستشفه من قلبه ويشعره بالرضا ويرسم له ظلال صورة يحلم بها وينتظر لقاءها بعد يومين.. (ب) وهو يقترب من باب البيت ثمة نسمات ندية قذفتها مياه البحر وانطلقت تهمهم في أرجاء الزقاق.. لعلها تقدم له التهنئة هي الأخرى.. وتودعه لتواصل رحلتها الطويلة.. مع القلوب والأبواب والنوافذ..(ج) وي للزمن حكايات عن الحب في الأزقة الضيقة..**" [2]

إن المقطع السابق يرسم في (أ) صورة شعبان وهو يفكر في وضع فرحه القريب. ثم في (ب) نجد أمامنا صورة مميزة لنسمات البحر كفاعل على ذات الشخصية شعبان وقيامه ببث شجونه لهذه النسمات وهي تتكرر ثم في (ج) تفعيل للعنوان الخاص بالنص حيث تجتمع فيه الحميمية العشق وضيق الأمكنة.

2) قصة الشجرة

---

[1] بشير الهاشمي/ الحب في الأزقة الضيقة، الأعمال الكاملة،111، 112

[2]بشير الهاشمي/ الحب في الأزقة الضيقة، الأعمال الكاملة، 117

وظف راوي الهاشمي في قصة الشجرة–التي كانت موضعا للقاء جماعة من الأصدقاء–حميمية تلك اللقاءات من خلال السرد التواتري، و من خلال التلاعب بالضمائر من الفرد إلى الجماعة ومن خلال الاشتغال على الحواس وهو ما يجعل من هذه القصة بالإضافة لما سبق من الأعمال المميزة التي أنتجها بشير الهاشمي.

لنتابع في المقطع التالي كيف حقق الراوي رسم تلك العلاقة الخاصة بين الأصدقاء وتميزها بالحميمية السرد باسم الجماعة ونجد بذلك أمامنا حياة مجموعة من الشخصيات:

"**اعتدنا أن نلتقي كل مساء تحت شجرة التوت الكبيرة القريبة من منازلنا والموجودة في قطعة أرض جرداء تركها أصحابها**"[1].

سيجد المتابع لقصة الشجرة كيف كان الراوي ينتقل من الكلام باسم الجماعة عندما يتحدث عن الأفعال المتواترة كما في المقطع السابق ويتحول إلى الكلام باسم الفرد عندما يمارس السرد العادي.

لنتابع المقطع التالي الذي يمارس فيه الراوي نهج الأسئلة من السرد وهو يتحدث باسم الشخصية (المتكلم) :

"**ولا أدري لماذا أحس بالشبه الكبير بين هذه الأرض وأي امرأة عجوز**"[2].

بينما سنجد العودة لذات السرد بصيغة الجمع والحديث عن الأشياء التي تواتر ممارسة الرفاق لها تحت تلك الشجرة.

"**إلا أنها وجدت فينا خير أنيس لها، وكل ليلة تقريباً لا نفارقها إلا قبيل آذان الفجر بقليل، وقد نمضي فيها حتى ضوء الصباح**"[3].

سيستمر السرد بذات التناوب الفني وهو ينقل الصورة من شخصية لأخرى:

"**إن مجرد حركة من حركات عمران المعهودة يمكنها أن تطيح بجنوده إلى سابع محيطات، وأما ضحكات عبدالله الرنانة**"[4].

ونجد هنا الراوي المتكلم يحدثنا عن الجماعة:

"**ومضى الليل وأخذ الإعياء يثقل كواهلنا، ونهض معظم الحاضرين وذهبوا إلى بيوتهم، وبقيت أنا وحسين وعبدالله وعمران في أماكننا حتى الصباح... حيث أفقنا من النوم على وقع أقدام تقترب منا**"[1].

---

[1] بشير الهاشمي/ الشجرة، الأعمال الكاملة، ص25

[2] بشير الهاشمي/ الشجرة، الأعمال الكاملة، ص25

[3] بشير الهاشمي/ الشجرة، الأعمال الكاملة، ص25

[4] بشير الهاشمي/ الشجرة، الأعمال الكاملة، ص25

إن المجموعة بهذا الشكل ستكون شاهداً على ذلك الحدث الرمزي وهو حادث إزالة الشجرة. لنتابع هنا كيف يتم الاشتغال على المستوى السمعي من التصوير، مع حضور السرد المتواتر، ليحقق الراوي من خلال ذلك صورة شديدة الخصوصية لهذه المكان. هذه الصورة ستكون مادة لجعل فعل قطع هذه الشجرة في آخر القصة مادة حقيقية لأزمة يتم سردها من خلال وعي الفرد والجماعة في نهاية القصة:

"أيام أن كانت هذه البئر المهجورة تهتز طرباً من موسيقى الكريوة المنطلقة في الطرف الأخير من الليل تحت ضوء القمر.. ومع نسمات الصبح الندية.. والجابية، قبل أن تتصدع جدرانها، كانت مرتعاً خصباً للضفادع التي تنافس الكريوة في موسيقاها بنقيقها المتواصل.. وكانت تكتسيها الخضرة التي لم يعد لها وجود إلا على صفحة أوراق التوتة.. وهجرها الضفادع وأحاط بها السكون" [2]

إن الذي سيزيل تلك الشجرة هو جماعة أخرى أيضاً ونجد حضور حاسة السمع في نهاية القصة وخطاب الراوي المتماهي مع شخصية واحدة حيث الحدث غير متكرر:

"ولم تحتمل أذناي وقع ضربات الفؤوس فانطلقت أدفع ساقيّ دفعاً.. ولم أنتبه إلى حسين وهو يتبعني إلا بعد أن ارتطمت أذناي بكلماته الساخطة عليّ.. اللي كان السبب" [3].

ويستمر الراوي في قصة الشجرة وهو ينتقل بسرده من نمط سردي لأخر حتى (لحظة التنوير) التي تتميز الصورة فيها بالبعد السمعي:

"(أ) هيا يا جماعة.. وأشار بيده إلى شجرة التوتة..(ب) ولم نكن بحاجة إلى مزيد من الكلام، فقد عرفنا كل شيء.. جاءوا لنزع هذه الشجرة.. شجرتنا الحبيبة.. ووقفنا صامتين.. كنا صفاً واحداً في سكون مشبوب بألم دفين. (ج) ولم أعد أشعر بالواقفين حولي لأن عواطف جياشة قد غمرت كياني..(د) شجرتنا الحبيبة جاءوا لينتزعوها.(هـ) خلاص.. الجماعة يدهم طوالت.. (و) ولم تحتمل أذناي وقع ضربات الفؤوس فانطلقت أدفع ساقيَّ دفعاً.. ولم أنتبه إلى حسين وهو يتبعني إلا بعد أن ارتطمت أذناي بكلماته الساخطة على.. اللي كان السبب.." [4]

حيث في (أ) نجدنا مع الحدث بينما في (ب) مع حالة الصمت التي تمثل بشكل من الأشكال اشتغالاً على فضاء السمع. ولنتذكر هنا ان الراوي كان يعكس وعي الجماعة ويتكلم

---

[1] بشير الهاشمي/ الشجرة، الأعمال الكاملة، ص28

[2] بشير الهاشمي/ الشجرة، الأعمال الكاملة، ص25

[3] بشير الهاشمي/ الشجرة، الأعمال الكاملة، ص28

[4] بشير الهاشمي/ الشجرة، الأعمال الكاملة، ص28

باسمهم بينما في (ج) نجدنا من جديد مع رؤية الفرد التي تعكس حِدة انفعاله ثم ننتقل من جديد عند الحديث عن الشجرة لرؤية المجموعة في (شجرتنا) ثم يتبع ذلك حوار من أحد الشخصيات في (د) ثم في (هـ) نعود للراوي المرتبط مع الفرد بدل الجماعة. ونجد البعد السمعي في المقطع الأخير من خلال تركيز الراوي عليه وتجسيم فعل السمع وجعله فعل ارتطاك بين الأذن والصوت. إن كل ذلك النتقال من مستوى حواسي لأخر ومن ضمير فرد لجماعة ومن سرد حدث يتحقق مرة واحدة لحدث متواتر كان أداة الراوي للبكاء على ذلك المكان ورسم صورة البؤس الذي تعيشه تلك الذوات الفاقدة للمكان والفاقدة للحظات المودة والأنس تحت تلك الشجرة.

2-1 الرؤية في أعمال بشير الهاشمي القصصية

مدخل

يتميز اشتغال بشير الهاشمي القصصي بالإضافة لما سبق ذكره فيما يخص الراوي باشتغال متميز على مستوى الرؤية حيث نجد ضمن بعض نصوصه اشتغالات غاية في التميز كان فيها الهاشمي مبدعا ومبتكرا.

أولاً/ **توظيف فواعل غير إنسية كقنوات للرؤية:**

لنتابع هنا اشتغاله في قصة شيء في قريتنا حيث نجدنا مع قناة للرؤية غاية في التميز:

"**وثمة كلب صغير آثر أن يعبر عن احتجاجه لما انتزعته الشمس شئ ظلال كان يستمتع بها تحت شجرة الليمون فاندفع في نباح متواصل محاولا الفكاك من قيده المثبت بوتد قرب الشجرة وهدأ قليلا وكأنما شيئا[كذا] أثار انتباهه فبقي منتظرا في تحفز**"[1]

في المقاطع التالية من النص نجد الرؤية تمضي شيئا فشيئا لتصبح من خلال وعي فاعل خاص وهو (الكلب)، ويصبح هذا الكلب قناة وممرا للسرد ويرسم الراوي – في مقاطع بسيطة- بعين ذلك الفاعل صورة للعالم، ويبدو خلف كل تلك الصور سخرية خفية من الراوي وخلفه القاص من كل ما يحصل، سنجد البداية برصده ما يحصل بين الكلب وصاحبة البيت:

"**فقد (أ) "استقبلها بحفاوة واقفاً على قدميه الخلفيتين محركاً ذيله محدثاً همهمة مرحة.. ثم انقض على الإناء ملتهماً طعامه.. (ب) وليس ثمة ما يشعره بالزمن وهو يمضي من حوله فالغروب يزحف بهدوء محتضناً القرية وقد صبغها بلونه الداكن(ج) وبدأت أصوات الفلاحين تزداد ارتفاعاً وتباعداً.. هناك من يستحث عماله في إحضار البقرة وآخر يصرخ في ابنه طالباً إغلاق عين الماء.. (ج) واستكان الكلب بدوره إلى الهدوء مع اشتداد ظلمة الليل ونسائم ربيعية باردة تتسلل من بين أوراق الأشجار (هـ) محدثة حفيفاً وخشخشة تتلاقى كثيراً مع أصداء بعيدة**"[2]

في المقطع السابق نجد في (أ) صورة (الكلب) وهو يستقبل صاحبة البيت فرحاً بطعامه، ثم في (ب) يدخل الراوي في وعي هذا الكلب (بشكل غير مباشر) ليطرح أمامنا عدم إحساسه بالزمن، مدللا على ذلك من خلال صور يراها ذلك الفاعل (الكلب). ثم في (ج) نجد اشتغال على حاسة السمع عبر الصوت وفي (د) نجدنا مع الكلب وما يشعر به من نسائم وهو اشتغال على مستوى اللمس. ثم في (هـ) نتابع تلاقي الصوت مع الأصداء البعيدة.

---

[1] بشير الهاشمي/ شيء في قريتنا، الأعمال الكاملة، ص184

[2] بشير الهاشمي/ شيء في قريتنا، الأعمال الكاملة، ص184

إن هذه الاستكانة واللحظات المميزة بالاستقرار والهناء الذي يعيشه هذا الفاعل سيتحول إلى العكس حيث أكتشف صاحب المزرعة سرقة اللصوص للحمار فانهال عليه ضرباً في (لحظة التنوير النهائية):

"**لم يكن يدري أن ما سمعه ليلة البارحة من حركات ووقع أقدام كانت لأشخاص.. وأن الحمار قد سرقوه.. واندفعت الأيدي وانتزعت العصا منه ولكنه أقسم أن لن يتركه لحظة عنده.. وتقدم إلى قيده المحيط برقبته وفكه وضربه بقدمه.. ودار الكلب دورتين من أثر الضربة ووقع على الأرض.. ونهض مقترباً من صاحبه وأخذ يتمسح به ويهز ذيله ويهمهم.. ثم انطلق يجري متوارياً عبر أزقة القرية**" [1]

إن الراوي يرسم كم رأينا حالة الكلب التعيس، وتحول وضعه سريعا من السعادة للتعاسة، وتمثل هذه القصة أحد أهم قصص الهاشمي تميزا من جانب الرؤية.

ثانيا/ الصورة واشتغال الرؤية والدخول لتبئير الوعي العميق في قصة (الليالي)

سيكون من الغريب أن نكتشف أن الهاشمي لديه اشتغالات فيها شيء من نهج تيار الوعي حيث يضعنا الراوي الخارجي في عمق الشخصية الداخلي ويجعله يتكلم.

لنتابع هنا قصة (الليالي)، حيث يرسم الراوي شخصية شاب يعيش قلقه وألمه وحيرته الداخلية وهو يسأل ذاته عن سبب ممارسته للسكر. في آخر النص نجد حواره الداخلي:

"**(أ) وارتسمت أمامه صورة رئيسه في العمل وعلاقة الروتين التي تشده إليه وصوته المترنح وهو يوبخه وينذره لآخر مرة بأن لا يتغيب أو يتأخر عن العمل (ب) – كفاية البنت ضاعت.. (ج) وتسهر مرة ثانية ونحكي على الخبزة اللي ضاعت.. (د) واتخذ هذه المرة وجهته إلى البيت وخيوط من العتاب تتسلل إلى أعماقه.. (هـ) سحقاً لأشجاننا ونحن نطلق لها العنان وسحقاً لمن يحمل الدموع وعاء يسقيه للناس.. وعلى بعد خطوتين منه عسل الحياة ورحيقها الملتهب.. (و) ودخل في هدوء إلى بيته ودون أن ينتبه إليه أحد أوصد باب حجرته (ز) وعلق أشجانه إلى أوهام الظلام (ح) – نام يا أخي نام.. تعيش وتصبح.. وتحب غيرها**"[2]

حيث في (أ) نجد صورة الرئيس في العمل من خلال وعي الشخصية. بينما في (ب) نجده يطرح أمامنا كلمة من عمقه تعكس ما يدور في صدره من شجون. هذا الكلمة تأتي كحوار داخلي ضمن سرد خارجي (بضمير الغائب حيث نصبح بهذه النقلة أمام ما يمكن ان يعرف

---

[1] بشير الهاشمي/ شيء في قريتنا، الأعمال الكاملة، ص185

[2] بشير الهاشمي/ شيء في قريتنا، الأعمال الكاملة، ص184

باشتغال تيار الوعي، وفي (ج) نجد أمامنا رد الشخصية – من عمقه الداخلي أيضا –حول ما نطق به في (ب) بينما في (د) نجد العودة –للداخل الأكثر عمقا– عبر الصورة الخارجية ذات البعد التشكيلي حيث الشخصية وخيوط العتاب التي تتسلل إلى أعماقه. ثم في (هـ) نجدنا بشكل سريع (من جديد) في الوعي العميق للشخصية وهو يعيش حالة صراع داخلي، وفي (و) نجد صورة خاصة من الراوي للشخصية ترسمه خارجياً ويتم فيها التركيز على أشياء داخل وعيه العميق، حيث يرسم الراوي دخوله مع عدم انتباه أحد إليه. بينما في (ز) نجد صورة ذات بعد رمزي تعكس الشعور بعدم جدوى أي شيء. بينما تختم القصة في المقطع (ح) عبر حوار الشخصية المباشر وهو هذيان أقرب ما يكون لاشتغال تيار الوعي وهو يحكي عن مواضيع تهمه منها موضوع البنت التي ضاعت منه.

إننا كما نرى أمام تنظيم خاص للرؤية مع سرد منظم تمكن عبره الراوي (من خلال تلاعبه السردي) من الدخول للوعي العميق للشخصية، وجعلها أكثر تجسما وحضورا .

ثالثا /انعكاس الرؤية العميقة للشخصية من خلال التصوير الخارجي قصة مبروكة أم الصغار نموذجا:

يبدأ القاص في هذه القصة منذ البداية في طرح الوعي العميق للشخصية (مبروكة) وإحساسها بدورها كزوجة من خلال العنوان الذي انتقاه بدقة (مبروكة أم الصغار) وإذ يمضي السرد نجد الراوي شيئا فشيئا يبدأ في تجسيدا إحساس الشخصية بالذات، وإحساسها بتكوينها الأنثوي المميز.

لنتابع هذا المقطع الذي يجسد عبر البعد السمعي ما قلناه سابقا

"**ومضت لحظات قبل أن يرتفع بعدها صوت قرقعة القبقاب على أرض السقيفة في دوي مثير وبتوقيعات متفاوتة وسبق فتح الباب حركة احتكاك ورنين سريعة أثارت انتباه مبروكة وذكرتها—الحدايد الكبار على ذراعها**"[1]

إن الراوي و هو يصور ببطء غريب الحركة الخاصة بالشخصية (مبروكة) ينطلق ليدخل لعمقها حيث الجسد هو سر شعورها بالسعادة. كل ذلك التصوير كان يتحقق على المستوى السمعي بحيث يسمع الراوي ما تنتشي الشخصية بسماعه فكل الأصوات التي تنتج عن حركة الجسد تعكس ذلك الإحساس الخاص العميق بالذات وبالسعادة وهي تتحقق كما رأينا من خلال أشياء بسيطة تخصها كالقبقاب في الأرجل و(الحدايد) في اليد.

لنتابع هنا كيف يمضي الراوي في ممارسة المزيد من تبئير وعي الشخصية العميق عبر نفس

---

[1] بشير الهاشمي/ مبروكة أم الصغار ،الأعمال الكاملة،ص209

اللعبة التي يمتزج فيها التصوير السينمائي مع البعد السمعي مع وعي الشخصية العميق وهو يطرح بكل فن.

" **(أ) ودفعت مبروكة الباب بمرفقيها بينما أحضنت الخبز بذراعيها(ب) وعاد صوت قرقعة القبقاب محدثاً دويه من جديد مبدداً جو السقيفة الساكن. (ج) والجسد الممتلئ يهتز ويتمايل مع حركات المرفقين..(د) ونشوة غامرة تنفعل بها تحس فيها أن الحياة زاهية(هـ) ..ولعل ذكرى خاطفة مرت بها وعلى شفتيها ترتسم ابتسامة وتحدث بصوتها همهمة جذلة وهي تتذكر الفقي عبد السلام زوجها على غير ما تعود الناس أن يعرفوه "[1].**

إننا كما نرى في المقطع (أ) مع اشتغال مبروكة بعمل الخبز حيث الراوي يركز عليها خارجيا بينما سيكون التلميح للعمق الداخلي من خلال الحضن والذراع، بينما يعود الصوت وقرقعة القبقاب التي تدل على التكوين الجسدي للشخصية في (ب) ثم في (ج) يدخل مباشرة لها ويصور خارجيا ما يفترض إن الشخصية تفكر به، ثم في (د) نجدنا مع الحالة النشوة التي تعيشها نتيجة لكل ما سبق.

بينما نجد التلميح لطبيعة العلاقة الكائنة بينها وبين الزوج (عبد السلام) الذي يبدو مختلفا عن كل تصورات الناس حوله.

إن الراوي وقد أخذ يرسم الجانب الأكثر فعلا على عمق الشخصية وهو إحساسها بوجودها كأنثى، سينطلق الآن ليرسم ما تفكر به، وهو إذ يقوم بذلك فإنه يمارسه دون الوقوع في المباشرة أو السطحية في السرد التي كانت تسم غالب كتابات القصة ذلك الزمن.

" **(أ) وانحنت على المكنسة من جديد وهي تحاول أن تتذكر آخر مرة اشترى فيها الفقي عبد السلام قفطان لها وابتسمت/ بعد أن أدركت أن المدة طويلة.. من العيد اللي فات خلاص..(ب) مستحيل أن يرفض هي تعرف كيف تقنعه"**[2]

في (أ) الراوي يمارس التصوير السينمائي لحركة الشخصية البطيئة، وهي تمارس أشياء منزلية عادية يومية، بينما يدخل للعمق ويعبِّر عما تفكر فيه في (ب) من خلال تلك الثقة التي تمتلكها الزوجة في ذاتها (هي تعرف كيف تقنعه).

بينما ستكون نهاية القصة مع تعانق البعد السمعي للصورة الذي يتجسد من خلال ارتفاع صوت الزوج بالآذان، مع البعد الداخلي العميق للشخصية، وما تفكر به، لتكون قفلة النص هذه متوازية

---

[1] بشير الهاشمي/ مبروكة أم الصغار،الأعمال الكاملة،ص: 210/209

[2] بشير الهاشمي/ مبروكة أم الصغار،الأعمال الكاملة،ص211

مع بدايته، حيث كان القاص قد بدأ النص من خلال صوت (مبروكة) وما تفكر به.

"**(أ) صوت الفقي عبد السلام ينطلق من مئذنة المسجد منادياً لصلاة الظهر.. (ب) وأسندت ظهرها إلى الحائط (ج) وعيناها تتطلعان إلى أعلى لعلهما تحلقان بعيداً(د) مع صوت الفقي لعلها تحاول أن تحمل له أمنيات .. قد يكون من بينها قفطان .. ردي أو حتى تستمال**"[1]

إننا نتابع في المقطع السابق كيف يمارس الراوي تلاعبه السردي وهو يطرح رؤية الشخصية وينجز فعل بناء عمقها أمام المروي له ويجند لذلك تقنيات سردية مختلفة فهو يوظف الجانب السمعي في (أ) مع حضور شخصية الزوج وتعالي صوته في الفضاء، وهذا مايعكس إحساس الزوجة الطاغي بتميزه، ثم في (ب) صورة الزوجة (مبروكة) وهي تمارس فعل استعداد للتأمل، ثم في (ج) تبدأ تلك الزوجة تخيل الخارج كأنما تحلق ليمتزج ما تتخيله في (ج) بالبعد السمعي في (د)، ونكون بذلك أمام نفس الاشتغال الذي أسس به القاص بدايات قصته، وهو ينطلق من البعد السمعي للبعد الداخلي العميق ليطرح الأمنيات والأفكار التي تهجس بها تلك الذات.

لعل ما يميز هذه القصة إضافة لكل ما سبق أن القاص وظف فيها صورة البيت الليبي العادي وفي يوم عادي حيث لا أحداث كبرى باستثناء حدث زواج الجيران الذي يمثل في وعي المرأة الليبية الشعبية قديما وحديثا حدثا مميزا ومهما.

[1]بشير الهاشمي/ مبروكة أم الصغار ، الأعمال الكاملة، ص212.

1-3 الرؤية وقناة السرد في السوأة لعبدالله الغزال[1]

سنجد في السوأة أن عدسة السرد تمر عبر قنوات أكثر غرابة، والرؤية تعكس باستمرار شخصيات أكثر اهتياجا وقلقا، كذلك قد لا تكون هذه القنوات مجرد شخصيات، بل كائنات كما سنتابع هنا في قصة السوأة وهي القصة السادسة من قصص المجموعة السبعة

:"(1) **الصيف ..!**

غااااق غاااق غاااق ..

رددت جنبات الوديان النداء الفاجع منذ الصباح الباكر.

ربض الكائن في ملبثه الخفي يرقب انبلاج أفياض النهار، ويرصد طوفان السراب وهو يسلخ الأرض. يصيح باللحن المكلوم، ثم يصمت. يسكن حينا. "2" يتجمع في صدره الشجن كما تتجمع نقاط النار صانعة فقاعة ساخنة. يفور القاع. يصعد الألم إلى الحنجرة. يحرقها بالأسي. يصبر. يكافح الألم زمنا. يتململ، ثم يمد رأسه مرغما ويولول مرة أخرى خارقا السكون الوحشي بالهتاف الموجع المحزون. تتصايح ألواح الجلاميد الصخرية البعيدة بالصدى، وتردد الكهوف العليا المحفورة في قمم الجبال الأبدية النداءَ الموحش على نحو أشد إيغالا وشناعة في الإيماء المخيف"[2].

إن القناة التي يضع الراوي عدسة السرد عبرها هي الغراب ويرسم لنا صورته وهو يصرخ في الفضاء في المقطع "1" ثم سنجد صورة تشكل هذه الصرخة داخل عمق هذا الغراب في "2" إن الصورة في البداية تتشكل من خلال تداخل البصري مع السمعي مع اللمسي بينما يتركز التصوير في اللمسي في الجزء الثاني والسمعي. ومن خلال كل ذلك ترسم أمامنا من خلال زاوية التصوير المتميزة وطبيعة القناة الخاصة المستخدمة صورة في غاية البشاعة لذلك اليوم، حيث سيتحقق أمامنا في ذلك اليوم قتل الأخ لأخيه في تكرار لمشهد القتل الأول في الأرض. جاءت الصور المصاحبة السابقة لتطرح الدراما اللازمة لتحقق ذلك الحدث بشكل مفجع. لنتابع هنا قمة التوتر الدرامي عند مشهد القتل حيث الصورة بطيئة وتقدم من خلال قناة الغراب في لغة عالية الشعرية ومع حضور مستمر لتضافر اللمس والبصر ليتحقق مشهد القتل الرهيب في عيني الغراب:

"**زحفت على الغراب غيبوبة أيضا. كان الحجر الملعون يرتفع ويهوي على رأس الأخ في حمَّى شيطانية. رآه أحمرا. ثم رآه مسودا. حتى حين انسابت دفقات الدم الساخنة المخلوطة**

---

[1] عبدالله الغزال/السوأة /دائرة الثقافة والأعلام بحكومة الشارقة/2005.م

[2] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة /ص:159

بنتف الشعر على الرقبة الميتة، ظلت يد القاتل متشنجة بارزة العروق وهي تقبض على الحجر. شربت أعواد القش ومسام التراب ما تعصَّر من الطعين المشذوخ من دماء، فيما استمرت الشفتان المغمورتان في وحل الدم تهمسان..."[1]

إننا نلحظ عبر الصور السابقة وطبيعة التوظيف الخاص لقناة الرؤية (عين الغراب) العوالم التي تضعنا فيها صورة قصص السوأة حيث نجد تميزا على مستوى القنوات المستخدمة كمعابر للتصوير وكذلك على مستوى زوايا التصوير الخاصة.

لنتابع هنا صورة اليوم من خلال الفتاة البكماء في قصة البكماء التي اعتزلت العالم بعد تحولها من الطفولة للشباب وظهور علامات الأنوثة عليها.

المعبر الذي يتم التصوير عبره هي روح هذه البكماء، وزاوية النظر هي الروح سابقة الذكر وهي تنساب مثل النسيم من مكان لأخر ليلتقط من خلال انسيابها الراوي صورا تتناسب مع ذات البكماء:

"**مثل كل خريف ، قبل أن يحتويها المكان المنهوش بضجيج الشوارع وأبواق العربات، تفيق. في دنياها المحجبة المرصعة بالرؤى والأحلام. يظل جسمها ممددا على الفراش، وتخرج روحها الهائمة تعبر الشارع الواسع ثم تتجه غربا. تجوب مرج الرابية، ثم تنزل إلى نبع الجبل. تغتسل في دفق الماء المتفلت من ظلمات الصخر، حيث تتسلسل أنهار خفية. تهبط الروح المستهامة مع مساقط الماء الملون بلون سماء الصباح الموردة ولون الجلاميد المغسولة بالرحيق. تسبح. تهيم مع ضوء الشمس...**"[2].

إن القناة الخاصة المستخدمة للتصوير تجعل من اللفظ مناسبا لها ولتكوينها فنحن هنا مع روح نقية تعيش حالة تصوف جمالي غريب ويتم عبرها كقناة تصوير العالم كما أن زاوية النظر تصبح انسيابية مع تصورنا انسياب تلك الروح.

ولنتابع هنا مدخل هده القصة حيث بدأت من خلال صورة الفتاة البكماء وعدسة القرب التي ترسم ما تعانيه على مستوى حاسة اللمس والبصر:

" **اليوم أفاقت منهكة .!**

بعد أن ضربتها الأم بالعصا البارحة، أفاقت في الصباح مكدودة البدن. تحسست أثار الضرب. لسعها الألم. وقفت. رفعت ثوبها إلى أعلى ونظرت. وجدت خطوطا زرقاء بارزة،

[1] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة /ص:184

[2] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة /ص:84

منتفخة توسم فخذيها. لمستها. ضغطت عليها فأحست بالألم أكثر. بقيت زمنا تتلمس صمت الجدران، وتستشعر ألم الضرب في بدنها، وقفت في الشباك كالعادة، ثم ارتقت الدَّرَج إلى سطح البيت. لاح لها البحر، وصدمها تدفق الهواء"[1].

نلاحظ وعي الراوي بحقيقة القناة التي يتم عبورها (البكماء) حيث يتحول ما يفترض أنه على مستوى حاسة السمع لحاسة اللمس(بقيت زمنا تتلمس صمت الجدران)، سيلاحظ كل من يتمعن بعمق في مجموعة السوأة أن الصورة كانت تتحرك ضمن الحدود القصوى لمنظومة القيم الدينية والروحية وعبر جدل مستمر للموت والحياة ساهم فيه بقوة تلك الصورة الأولى التي وضعت كعتبة أو كمدخل للعمل التي ترسم حقيقة العهد القديم الذي كان قد عاهده ابن ادم. كما أننا هنا أمام حركة أكثر تنقلاً لعدسة السرد وقنوات أكثر انفتاحا من رواية التابوت[2] التي بلا شك أقرب للنص الواقعي من مجموعة السوأة القصصية، ولقد لاحظ هدا البعد القيمي الناقد العراقي : صالح هويدي حيث يقول:

"**إن ما يجعل من النص السردي للقاص عبدالله الغزال متميزا هو اشتماله على عدد من الثيمات والخصائص الفنية، يقف في مقدمتها تلك الموضوعة التي تتغلغل في نسيج قصص القاص جميعا، مازجا فيها بين الواقع والمتخيل، ومشتغلا على ثيمة الرؤية الدينية، بوصفها بدءا وخلاصا، رؤية ونذيرا.لكن الرؤية الدينية لا تحضر في نصوص القاص على النحو التقليدي للقص...**" [3]

---

[1] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة /ص:71

[2] عبدالله الغزال/ التابوت/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ ط.2005/1.م

[3] صالح هويدي/ قراءة نشرت بمجلة الفصول الأربعة.

1-4 الرؤية في نص نجاة لمحمد زيدان

يسرد راوي محمد زيدان في نصه نجاة، عبر رسم حالة الشخصية باستمرار وما يستجد عليها من أشياء تراها هي لوحدها فقط، صورة مؤسطرة لفراغ الليل في الصحراء عبر وعي هذه الذات ويخلق بذلك ما يمكن أن نسميه بالخطاب الغرائبي مستخدما لتحقيق ذلك العديد من التقنيات السردية أولها ما سنتابعه هنا –في بداية النص– حيث يقوم الراوي برسم صورة بانورامية عن وضع الشخصية، ثم يقوم بعبورها والتعبير على وعيها من الخارج عبر التماهي معها . البداية كما نرى فيما يلي مع (التلخيص).

"**ممتلئاً بكل ما يحيله إلى (كتلة من رعب تمشي على الأرض بقدمين) ظل يواصل خطوه اللاهث**".[1]

ولتحقيق المزيد من التفعيل للخطاب ورفع الدراما كان على الراوي أن يدخل داخل ذات تلك الشخصية ويتفاعل مع حالتها العنيفة التردي ويرسم ما يراه من هناك، لنتابع هنا المقطع التالي ونحاول أن ندرك الدلالات الخفية للكلمات التي تأسست منها الصورة.

" **(أ) مخترقاً هبات الريح الباردة التي تصفع جسد الظلام، فيما تتساقط الأشباح وكائنات الليل من حوله... (ب) تثير في أعماقه ارتجافات الخوف الكامن فيه منذ الأزل..**"[2]

إن ألفاظ (مخترقا، تصفع، تتساقط) كلها تدل على حالات أو أفعال قريبة من الشخصية وتعبر عن الخوف والرعب الذي يعيشه بشكل غير مباشر، بينما نجدها في القطع الثاني رقم (ب) تتحول بشكل مباشر حيث يدخل الراوي للشخصية ويعبر من الداخل –وليس بمجرد التماهي معها فقط– عبر جملة (تثير في أعماقه)، حيث أصبح الراوي هنا ليس مجرد متفاعل مع ذات ذلك (الخائف) وإنما متواجد في الداخل ومندس في العمق.

ولوضعنا في المزيد من التوتر وإرجاع أسباب الرعب لأبعاد منطقية يقوم الراوي بوضعنا في سياق (مقولة سابقة) ذات طابع علوي،

"**لا يخرجون إلا ليلاً.. وحين حضورهم يشعر المرء بزوبعة باردة تتحرك في داخله!**"[3]

ولجعل هذه لمقولة أكثر فعلاً، سيصور لنا الراوي فعل تلقي الشخصية لتلك المقولة كما يقوم بجعل مصدرها واضحا (الشيخ). وينطلق الراوي ناقلا لنا ما يقوله ذلك الشيخ،

" **أ) تداعت في خياله صورة ذلك الشيخ وهو يخبرهم عن ممالك الجن وجنود الخفاء وقدرة أفرادها على التجسد في كل الصور.. "...(ب) وقد يظهر لكم على هيئة كلب أو قط أسود أو**

---

[1] محمد زيدان/ قصة نجاة/ موقع القصة العربي :
http://www.arabicstory.net/index.php?p=text&tid=878

[2] محمد زيدان/ قصة نجاة

[3] محمد زيدان/ قصة نجاة

شيخ عجوز أو طفل.. بل يظهر دائماً بصورة حسناء.. فاحذروا.. خاصة إن ظهر لكم في الخلاء..."! "[1]

إننا نتابع صورة الشيخ مع تلخيص موضوعه الذي يتناوله، ثم في (ب) توضع أمامنا مقولات الشيخ نفسه، لجعل الحالة التي تعيشها الشخصية أكثر تجسدا وبروزا أمامنا.

ونحن بهذا الشكل سنتحول للشخصية من الخارج بعد أن اكتملت أمامنا كل حجج الراوي المنطقية لوضعنا في سياق الشخصية وما تعانيه.

هنا سيكون علينا أن نتابع عبر الصورة تأثير كل ما سبق على الشخصية، حيث يمارس الراوي هنا تفعيل تلك العقدة التي كان قد أنشأها أمامنا، ويجعل لقوى الطبيعية الفرصة لأن تكون فاعلاً مهيجا للوضع،

"**صوت الريح يتموج منسرباً في أذنيه، مختلطاً، يعج بالضحكات والنحيب والصراخ والهمهمات و...**

- ما الذي يجمع كل هذا...؟! إنهم قريبون لا شك!"[2]

إن الرؤية قد انتقلت من الخارج للداخل، حيث نجد أنفسنا مع الشخصية وما تعانيه من هواجس، كما يصبح المروي لهم أكثر قربا من الشخصية عبر حديثها المباشر، عبر التساؤل السابق.

سنجد الصورة التي تعكس بعداً غرائبياً ضمن هواجس الشخصية ولكن من خلال الخارج وعبر التماهي بين الراوي وبينه

"**... وجذوع النخل تتطاول في الفضاء، تهزها رياح الليل فتتمايل كجنيات ماردة ترقص في خبل ناكشة شعورها الشعثاء في فراغ العتمة المخيف!"[3]**

إن الصورة (ذات البعد التشكيلي) السابقة تضعنا فيما يمكن تسميته بالخطاب الغرائبي، حيث نكون مع الجنيات والشعور الشعث والعتمة المخيفة، ثم نجده هنا يوظف الاشتغال على الحواس وخاصة حاسة اللمس ليرسم عبرها المزيد من ألم ورعب تلك الشخصية

"**(أ) خيوط لزجة.. ملساء.. كخيوط العنكبوت، تسيل على عنقه.. تحسسه.. أصابعه مرتعشة، باردة... وفجأة.. (ب) حملت الريح لأذنيه صوت امرأة تئن."[4]**

كما تابعنا عبر المقطع السابق كان الاشتغال في البداية على حاسة اللمس في (أ) ثم لمزيد من التفعيل نجدنا في (ب) مع حاسة السمع.

---

[1] محمد زيدان/ قصة نجاة

[2] محمد زيدان/ قصة نجاة

[3] محمد زيدان/ قصة نجاة

[4] محمد زيدان/ قصة نجاة

سيستمر الخطاب في هذه النص بنفس الطريقة حيث ننتقل من تماهي الراوي مع الشخصية من الخارج وطرحه هواجسها إلى لحظة النهاية، حيث يهرب للمنزل بعنف ويبقى للصباح في حالة هذيان

"استجمع كل خوف الأزل في ساقيه، وأطلقه في اتجاه القرية، فيما ظلت أصابع الليل تضغط على ظهره وتدفعه للركض المجنون."[1]

ونجد في لحظة التنوير النهائية[2] أنفسنا أمام انفتاح النص على العديد من الحالات الممكنة للتأويل حيث الشخصية يتلقى بعد خروجه من غيبوبته خبر موت عائلة في الطريق الصحراوي

".. وفي الصباح أخبروه:

...ليلة البارحة.. حادث فظيع في طريق زلة الصحرواي... السيارة كأنها كانت في فم عفريت.. وعائلة بكاملها.. قتلت..!"[3]

إن لحظة التنوير كما نرى جاءت لتعيد المتوالية ذاتها وتؤكد للشخصية طبيعة فعل الجن، وهي بذلك مخالفة للمعتاد في النهايات .

تلخيص لما سبق:

وظف الراوي كما رأينا العديد من التقنيات لرسم حالة الشخصية، وكان يتحرك من الخارج للداخل ومن الشخصي الذاتي لغير الشخصي، بحيث يحقق بذلك رسم حالة الشخصية، كما كان يستخدم صيغة النقل وإيراد مقولات شخصيات خاصة لتفعيل الخطاب، هذه الشخصيات كما رأينا كانت غالبا شخصية الشيخ التي تتناسب مع البعد الغرائبي المطلوب تحقيقه، كما اشتغل على الصور (الحواسية) وكان ذكيا في توظيفها بحيث حققت له في كل مرة ما يبتغيه من تفعيل للخطاب، وجعل دراما السرد متعالية، وهو ما يتناسب مع الأجواء الغرائبية المشحونة.كما اشتغل في لحظة القص النهائية على الخروج من المعتاد عبر المزيد من التأكيد على حقيقة حضور الجن كقوى فاعلة ذلك الفضاء الصحراوي.

---

[1] محمد زيدان/ قصة نجاة

[2] يطلق البعض هذه التسمية على اللحظة النهائية في حكاية القصة حيث نجد معنى ما أو قيمة تقلب التوقعات أو تغاير ما كان مطروحا.

[3] محمد زيدان/ قصة نجاة

الفصل الثاني

جماليات المستوى النصي في القصة الليبية القصيرة

2-1: قراءة في دلالات العنوان في نصوص (عناق الغروب) ليوسف بالريش

2-2: مدخل لقراءة دلالات العتبات في مجموعة السوأة لـ"عبدالله الغزال".

2-3: قراءة في التفاعل النصي في نصوص(الأجنحة والأفق) لسعيد خير الله

2-4: عتبات نصوص (موسم الحكايات) لخليفة الفاخري

2-5: النص السابق والنص اللاحق ضمن نصوص (موسم الحكايات) لخليفة الفاخري

2-1: قراءة في دلالات العنوان في مجموعة عناق الغروب ليوسف بالريش[1]

مدخل

يمثل العنوان في أي عمل سردي، رسالة خاصة يعبر من خلالها الكاتب بشكل غير مباشر عن دلالات خاصة وخفية، كما يتم عبرها توجيه الرؤية نحو وجهة معينة. إضافة لكل ذلك يمثل العنوان في المجموعة القصصية مادة –يفترض أن– تترابط حولها كل ثيمات النصوص المكونة للمجموعة.

عنوان المجموعة التي نحن بصددها هو (عناق الغروب)، وهو عنوان النص السابع –أيضا– من عشرة نصوص تتكون منها هذه المجموعة القصصية المذكورة.

يتكون العنوان كما نرى من مكونين هما العناق والغروب، وعندما نبحث عن دلالات العناق في المجموعة القصصية المذكورة نجدها ثيمة حاضرة في أغلب النصوص، كما نجد الغروب بمعنى جميل خاصة في قصة عناق الغروب –الطويلة نسبيا مقارنة بباقي القصص– حيث يتحول الليل أو ما بعد غروب الشمس لحالة من الجد والعمل على ظهر ذلك القارب يتحول الغروب بذلك (كزمن) مع البحر (كفضاء مكاني) ليصبحا موضعا لآمال تلك الشخصيات الحالمة التي كانت تتشكل في قصص المجموعة. تلك الشخصيات التي على الرغم من وضعها الأليم لم تفقد شعورها الشخصي الدافئ ضمن عزلتها ووحدتها.

فالعناق والغروب بهذا الشكل تعبير عن لقاء مع تلك اللحظات الخاصة التي تطمح لها تلك الذوات، ففي قصة لقاء نجد قصة الفتاة التي تستعد للموت، تلك التي تمثل رمز البطولة –في زمن الكتابة–ويبدأ الراوي في تحديد اهتماماتها راسما بذلك أبعاد شخصيتها الخفية

"**قفلت خزانة الملابس... لم تنظر إلى جسدها المنعكسة صورته في مرآتها إلا لبرهة**" [2]

سنستمر متابعين تلك الشخصية في سيرها الحميم مع لغة خاصة جدا. يحدثنا الراوي عن انتظارها لهذه اللحظة منذ زمن، ثم نكتشف أن الشخصية التي أمامنا هي (سناء محيدلي)[3] التي تذهب لتعانق الموت. وقبل أن نصل للنهاية نجد تلكم الرومانسية الحالمة بحب الوطن وهي تصور من قبل الراوي المتفاعل معها ومع لحظاتها الأخيرة تلك

"**–حبيبي آن اللقاء.**

ذابت في دفء أسمه ...استلقت على صدره وراحا يسبحان في الفضاء"[4]

---

[1] يوسف بالريش/ عناق الغروب/ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان/ط.1/1987.م

[2] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص،23

[3] فتاة لبنانية عملت واحدة من اخطر العلميات الفدائية ضد المحتل الصهيوني لجنوب لبنان زمن الثمانينات.

[4] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص،29

وسنجد خاتمة القصة أو لحظة التنوير ليست إلا حالة عناق بين الدخان وأسراب الحمام في تشكيل رمزي لمعنى العناق ولمعنى الغروب الذي ليس إلا لحظة جمالية رائعة

"...**ارتفعت العين تتابع الدخان...عقدت الدهشة ألسنة الجموع...حلق سرب حمام...ارتفع...عالياً ارتفع ...ذهل الجميع لما رأوا...سرب الحمام وأعمدة الدخان صنعت حروفاً...تشكلت الحروف...جلجل صوت السماء...لحبيبها زفت سناء**"[1].

إن تعانق سرب الحمام مع أعمدة الدخان كان خلف تشكل الحروف المجلجلة في السماء.

سنجد نفس الطرح في قصة الحافلة[2]، حيث يرسم القاص صورة هذا العناق بشكل شبه مباشر، فالشخص الذي خرج من الندوة متضايقا، بسبب إهمال صديقه له، وعدم رغبته في إيصاله للبيت، يجد السلوى أو البديل في رفاق الحافلة، وتكون هذه التجربة الجديدة بالنسبة له مادة لتحوله ولامتلاكه رؤى جديدة.

يلتقي الشخصية بالآخرين وهم في انتظار الحافلة ونتيجة لحالة التوهج الداخلي التي يعيشها، فإنه يسبغ على صورتهم هالة من التفخيم

"**تنهد بعمق ...تمنى لو يجمعهم في حلقة سمر... لو أن الثنائيات التي تربطهم تجمعهم حول مدفأة الحب...استعدادا لاستقبال الصباح الجديد.**" [3]

ونجد القاص يرسم صورة العناق بشكل غير مباشر من خلال ركوب المجموعة للحافلة واجتماعهم داخلها، بحيث تصبح هذه الحافلة مصدرا للقاء مفقود بين أولئك الواقفون انتظارا في تلك الليلة

"**في حالة لا شعورية تقترب ثنائياتهم من بعضها فيما يلمحون الحافلة وقد أطلت من بعيد ... من بين الغيوم أطلت وعبرت الظلام المحيط بالمدينة القديمة**"[4]

ونلحظ مما سبق كيف اجتمعت الثنائيات وكيف أصبحت الحافلة مصدرا للقاء مفقود أو عناق رمزي غير ممكن.

في قصة **مبروكة** نجد العناق المباشر بين الشخصية وبين مربيته السمراء التي ربته مع أولادها بعد موت أمه، كما نجده متألماً- في لحظة خاصة- لما مرت به من ظروف صعبة. هذه اللحظة الخاصة هي لحظة الوقوف في الإشارة الضوئية استعدادا للعبور، لقد كانت لحظة العبور تلك مادة للشخصية لكي يشتغل من خلالها على أسطرة تلك المربية و رسم صورة مميزة لها بعد أن يحكي عن كم من أفعالها الخيِّرة، ويستخدم لتحقيق ذلك (نهج الأسئلة) في السرد.

---

[1] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص،30

[2] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص، 84

[3] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص، 38

[4] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص، 39

"**عظيمة كنت وأعظم صرت وتظل يدك هي العليا ... أما زلت تطعمين أفواها جائعة ؟؟**
ألم يكبر الأبناء؟؟ أم أنهم كبروا صغاراً ؟؟ وبقيت تطعمين الصغار والكبار؟؟
...أو أن عطاءك الدائم صار مرضك المزمن ؟؟ اخبريني أيتها السوداء الرائعة مبروكة." [1]

إن هذه الصورة الرائعة للمرأة الكادحة أو الأم (الثانية) سيكون تمهيدا لعناقها هي أيضاً، حيث يصرخ (المتكلم) موجها خطابه لها. مذكراً إياها به فتنتبه له

"**...تندهش مبروكة لبرهة ...تتوقف...تنظر إلى بإمعان ...تتفرس ملامحي وينفرج ثغرها عن بسمة حبها الأبدي... تهتف باسمي... وتضمني إلى صدرها ..وبين الدموع.**
-احبك... يا أمنا الرائعة... يا امنا السوداء مبروكة."[2]

بينما في قصة (عناق الغروب) كانت الصورة ترسم كل الشخصيات من خلال وعي (الحوات) الجديد وتبدو كل تلك الشخصيات محاطة بهالة من الإكبار، نتيجة لعمق الرغبة لدى الشخصية في ممارسة هذه المهنة، ويصبح العناق -غير المباشر- بين الشخصية وبين عالم الصيادين وما يحيط به من غموض وجمال، بينما نجد فعل ترك العناق فعل سلبي تمارسه الشخصية غير السوية

"**رحبوا به وأطلقوا له تحية الصباح الطفولية، تلك التي امتلأت صدقا وعفوية، الدافقة بالحب الطفولي الباسم... واحتضنهم... ضمهم لصدره.**
...قبلوا وجنتيه وشقشقت أصواتهم بأنغامها العذبة...في غمرة فرحهم وغنائهم له تجهم وجه الرجل عبس وتولى ... احتار الصغار والكبار في فعلته"[3]

إن الشخصية وقد مارس هذا الفعل يتحول أمامنا لشخص غير طبيعي لدرجة صار معها يمارس مشاكسة الأسماك في البحر.

"**صار الموج يتكسر تحت الصخرة. تحت قدميه المصرتين على حمل وجه عابس يحمل وجه غاضب وفاه يتكلم بغموض.**"[4]

إننا كما نرى أمام نفس الثيمة تحدث بشكل عكسي وتتعانق مع عنوان المجموعة القصصية، بحيث يتحقق كما رأينا في المجموعة فعل عنونة مميز، جعل عبره القاص العنوان علامة دالة تخترق نسيج حكايات القصص المكونة للمجموعة.

---

[1] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص، 125
[2] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص، 127
[3] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص، 130
[4] يوسف بالريش/ عناق الغروب /ص، 131

2-2 مدخل لقراءة[1] دور العتبات في بناء المعنى في مجموعة السوأة لـ"عبدالله الغزال":

تعد مجموعة "السوأة" لـ"عبدالله الغزال" نمطاً جديداً من أنماط الكتابة السردية على مستوى البناء –من خلال تقنيات السرد الحديثة– وكذلك على مستوى شعرية اللغة وكثافة الصورة إضافة إلى العامل الأهم –في اعتقادي– وهو طبيعة العوالم والمجتمعات التي تشكلها مجموعة "السوأة"، فمنذ البداية يحيلنا المقطع الأول السابق للقصص للعوالم التي يريدها الكاتب وللمستوى الفكري والثقافي الذي يريد القارئ أن يتحرك في حدوده ولنتابع هنا جزءًا من هذا المدخل لنعلم ما هي العوالم التي أراد الكاتب أن يضع القراء فيها :

"قبل أن يحين موعد فتق الرتق العظيم لتنفصل السماوات العالية عن الأراضي الواطئة، وقبل أن تبدأ الأجرام الجبارة شعائر السبح العظيم في أفلاك الزمان، وقبل أن تتعرَّى الكائنات في فجيعة الإنزال من عالم الجمع إلى عالم الفرق .... قبل ذلك كله ساءل الزمانُ الزمانَ، وسأل المكان المكان عن سر الغيب الجديد ..." [2]

المناص السابق في السوأة يحيلنا الكاتب من خلاله كما رأينا لعوالم الروح والقيم الدينية الكبرى، عبر النسج الرمزي وكذلك من خلال طبيعة العنوان الأول "السوأة" الذي يعني العورة ، ونجد عتبات أخرى أمام كل نص، بعضها من عند الكاتب نفسه تحت اسم الشخصيات التي يبنيها، وبعضها الآخر نصوص من القرآن والحديث الشريف، وندخل للنصوص فنجد مباشرة لغة مختلفة عن روايته الأولى "التابوت"[3]؛ ففي حين كان هناك في "التابوت" مزج بين العالم الرمزي وتقنيات كتاب الحساسية الجديدة مع العالم الواقعي، نجد أنفسنا في أغلب نصوص مجموعة "السوأة" في العالم الرمزي المتعدد المستويات، ونجد أنفسنا أمام كثافة لفظية واستحضار مكونات الشخصيات، بحيث تحوّل كل نص إلى عالم لوحده وبدا من حيث العالم المتشكل والمجتمع السردي قريباً إلى حد ما من مجتمع الرواية، ولكنه بعيداً إلى حد ما عن المجتمع الواقعي المعهود.

إننا أمام عوالم خاصة ترجع بنا إلى عالم ما قبل الوجود إلى عالم البرزخ، ومنها ننطلق لنعيد تيهنا مع الكاتب في المجتمعات التي يشكلها. هذه المجتمعات غالباً ما تأتينا عبر طاقة التأمل وفي مساحة زمنية مفتوحة في فضاء مكاني ساحلي قرب البحر.

بالإمكان استثناء قصة واحدة من القصص السبع التي تتكون منها مجموعة "السوأة" هي قصة السجان الأخيرة. تأتي هذه القصة مختلفة إلى حد ما من حيث بنائها ولغتها وشعريتها

---

[1] ليست هذه قراءة بالمعنى الكامل ولكن مجرد مدخل تعريفي بالعمل الذي اعتقد انه إضافة خاصة بما يحمله من طاقة لغوية وفنية للقصة العربية.

[2] عبدالله الغزال/السوأة /ص:5

[3] عبدالله الغزال/ التابوت / دائرة الثقافة والأعلام بحكومة الشارقة/2004م.

ومجتمعها الذي تشكله، وسنجد أنها قد وضعت خارج العنوانين "السوأة" حيث العنوان الأول عنوان المجموعة كلها الذي يصادفنا في الصفحة الأولى، بينما نجدها كعنوان ثانٍ لقصة هي "السوأة" التي تمثل القصة السادسة ضمن نصوص المجموعة، بحيث كانت السجان خارج السوأتين.

العتبات في السوأة وتعالقها مع نصوص سابقة

تبدأ مجموعة السوأة لعبدالله الغزال منذ البداية بالتراث الإسلامي، فتسمية السوأة فيها استحضار للفظ ورد في القران الكريم، وسنجد عند قراءة القصة التي عنونت بنفس الاسم أن هناك حضورًا جديدًا لقصة قتل قابيل لأخوه قابيل الواردة في القرآن الكريم كما نجد منذ البداية ومع التصدير الأول التداخل بين التصدير وبين المفهوم الديني في الإسلام عن مساءلة الله للناس وهم في ظهور آبائهم قبل دخولهم للدنيا لنتابع هنا مقطع التصدير الأول السابق للقصص

"**تصدير**

..قبل أن يحين موعد فتق الرتق العظيم لتنفصل السماوات العالية عن الأراضي الواطئة، وقبل أن تبدأ الأجرام الجبارة شعائر السبح العظيم في أفلاك الزمان، وقبل أن تتعرَّى سَوْءات الكائنات في فجيعة الإنزال من عالم الجَمْع إلى عالم الفَرْق. من عالم الحُسْن المطلق إلى دنيا الضياع والتشتيت .. قبل ذلك كله، ساءل الزمانُ الزمانَ، وساءل المكانُ المكانَ عن سر الغيب الجديد، عن طلسم الطور الجديد .. تململت الأجرام في طَوَفَانِها، وبدأت ظلال الخليقة المدفونة في العدم شعائرَ الخصف ناظرة ميعاد انكشاف السوأة الكبرى، يوم لا يشرب الإنسان إلا من دم الإنسان، ويوم لا تبني الكائنات أبدانها إلا من لحوم الكائنات. يوم تغضب الأرض الكبرى من طوفان الوجود، ويلوي عنقَها الحنينُ الفادحُ إلى أزل الرتق القديم."[1]

إن المقطع السابق الموجود في بداية مجموعة السوأة القصصية يوضح طبيعة المنهل الذي ينهل منه الكاتب، فنحن من خلاله ندرك طبيعة العوالم التي تحيلنا مجموعة السوأة لها بينما

عتبة قصة الممسوس:

سنجد في القصة الأولى الممسوس بعد عنوان القصة بين معقوفتين (الخصف الأخير) العتبة التالية المنقولة عن أحد الشخصيات القصصية :

"**.. عندما يفشل الإنسان والكائنات في إقامة عرس السلام على ظهر هذه الأرض ويتحقق وعد الضياع الأبدي، عندما يكون للحضارة وجه آخر، وعندما يكتمل فناء هذا العالم، سأظل أعلم على نحو ما أنني أدركت طبيعة الحياة. " من أحاديث البحر ""**[2]

---

[1] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:5

[2] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:7

هذه العتبة تحيل دلالة القصة التي نحن بصددها نحو أبعاد أكثر إنسانية، فنحن بالحديث عن عرس السلام نحال إلى الظلم والقهر. بينما نجد في القصة تلك الشخصية الممسوس المتحرك في حدود أبعاده الشهوانية متحولا من شهوة الأنثى إلى شهوة القتل انتقاما.

هذا الانتقام من ابنة البحار يبدو ظاهريا بسبب اعتدائه على أم الشخصية المركزية ولكن يبدو خلف ذلك كله أشياء أكثر عمقا.

سنجد القاص منذ البداية في نصه حريصاً على تتويهنا عن البعد الحقيقي من خلال رسم قلق وألام وتلك الذات الذئبية للشخصية يصور العال من خلال وعيه:

"لم يبق على موعد العرس المرقوب سوى أيام .!

ولكنه وقف في الشرفة مثل كل يوم يتابع رحيل الغروب ..

أطبق الليل عليه فشربه كما تشربه المدينة. عوى عواء صامتا. عوى كذئب اشتم بول كلبة ساقطة. الليل خنزير متوحش. أخرس، يطبق على المدينة كل يوم عندما يغيب الضياء ويكمل الأفق احتراقه المحزون. الليل المخمور يهوي على صدر المدينة وأزقتها الرطبة بأنفاسه الشرهة العفنة. يخنقها بسلاسله الغاشمة، و تشتعل المصابيح.!"[1]

إننا كما نرى أمام انتقال ما يجيش في صدر الشخصية من أبعاد حيوانية نتيجة لآلامه بينما المناص الخارجي للقصة يحيلنا عن الظلم الذي يحل بالمجتمعات، وعن فقدان الحضارة لوجهها الطيب، نحن هنا مع حديث فيه ألم وحسرة عن البلدان المفقودة، وعن الأوطان المغدورة، ويبدو البحار القادم من البحر وابنته الجميلة كاليهودي الذي قدم للوطن السليب فلسطين وجعل يشتغل من خلال كلابه السيّارة في الليل ورجاله في النهار على السيطرة على الأرض التي هي لب الصراع.

"الكلاب الطوافة جلبها البحارة على مراكبهم في قدومهم الليلي للمدينة. كلاب مرقطة شرسة، ضخمة الرؤوس. يدللها الصيادون كما يدللون إبنة "الرايس إبراهيم". الحارس النبيل تبول عليه الكلاب المرقطة الآن، ومرقد الأم تعرّى في المكان والزمن. من يحرس الأموات الآن؟. المدينة نسيت أمواتها والمدافن صارت عرضة الازدراء منذ هبوط البحارة الساحل." [2]

المناص الخارجي كما نرى هو أداة للتعريف بطريقة غير واضحة بشكل كامل بأبعاد أخرى عميقة للقصة.

---

[1] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:9

[2] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:18

عتبة قصة البكماء:

عتبة قصة البكماء –القصة الثالثة من قصص المجموعة السبعة – آية قرآنية من سورة السجدة وحضور مقطع منسوب للبكماء . الآية كما يلي

"**بسم الله الرحمن الرحيم**

(الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ، وَبَدَأَ خَلْقَ ٱلإنسَانِ مِن طِينٍ)

صدق الله العظيم (السجدة الآية 7)"[1]

بينما كان المقطع الذي كتبه الكاتب ونسبه للبكماء كما يلي

"**ما سر ذلك الغيهب الموجود في اللاوجود؟ ما لغز ذاك الطلسم المجهول الذي يطل فجأة في اللحظة الخالدة الممتدة بين نقطة النفخ وابتداء البعث؟ على أي سلاح أبدي مميت تشحذ الكلمات حتى يتطاير من جوانب خلقة القول شرر البيان الموجع؟ ما سر اللسان؟ ما سر الطين؟ ما سر العودة؟**

" **البكماء** ""[2]

وبمتابعة القصة نجدها تتحدث عن الأنثى التي تعاني من فقدان القدرة على الكلام، وكان الراوي عبر اللغة الشعرية التي تتميز بها المجموعة يرسم لنا طبيعة هذه الشخصية وحكايتها مع أمها وطبيعة شعورها–هي الفاقدة للقدرة على الكلام– بالتحولات الحاصلة على جسدها كأنثى. ويصبح حضور الآية التي تتحدث عن الكمال والمقطع المنسوب للبكماء الذي يشير لسر الحرف والكلام منطلق أول لوضع القارئ في طبيعة كينونة الكلام ومدى تحقق غيابه لدى البكماء.

بينما سنجد في قصة المهطعة الرابعة حضور آية كريمة من سورة "آل عمران" مع مقطع آخر منسوب للشيخ المراكشي. ولنلاحظ بداية أن كلمة المهطعة التي سميت بها القصة ذاتها لها دلالات تراثية خاصة. تحت تسمية المهطعة نجد –خصف الماء– وهو ما يضعنا ضمن بعد رمزي سيبين فيما بعد

"**بسم الله الرحمن الرحيم**

(زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالْأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ، ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنيَا ، وَاللهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَأبِ)

صدق الله العظيم

(آل عمران الآية 14)"[3]

بينما هنا نجد الكلمة التي كتبها الكاتب ونسبها للشيخ المراكشي

---

[1] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:69

[2] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:69

[3] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:99

".. تفنى الأشياء. تتفتت على حائط الوجود العظيم كما تتفتت حزم ضياء النيازك الفاتنة على صدور المردة في الليالي الحالكة، ثم تولد الأشياء من المجهول. تخرج مطلة من صميم العدم. تبرق كما تتلألأ النجوم البعيدة خارجة من أرحام الآفاق المجهولة المظلمة. تتجمع على صفحات الليل الأبكم. تسير. يدفعها تيار الزمن البطئ. تتوغل في الزمن والصمت ثم تغيب. تهوي إلى آفاق أخرى مجهولة."

" المراكشي ""[1]

وسنجد أمامنا ضمن القصة قصة سفر الزوج والزوجة للأراضي المقدسة حيث نجد حضور مكة المكرمة وهو المكان الذي يحدث فيه جزء كبير من أحداث القصة كما نتابع منذ البداية حلم الولد المفقود بين الزوج وزوجته. فالعتبة القرآنية وكذلك المنسوبة للمراكشي جاءت لتضع أبعاد الدلالات النصية في حدود معينة واضحة بحيث يصبح ذلك البحث الطبيعي عن الخلف والذرية مفهوما وواضحا.

في القصة الخامسة الميثاق سنجد الميثاق الرمزي الحاصل بين المجاهد وحصانه ونجد آية من سورة الحديد ومقطع آخر منسوب لشخصية يسميها الكاتب (الحكيم)

"بسم الله الرحمن الرحيم

(مَا أَصَابَ مِن مُّصِيبَةٍ فِي الأَرْضِ وَلَا فِي أَنفُسِكُمْ إِلَّا فِي كِتَابٍ مِّن قَبْلِ أَن نَّبْرَأَهَا إِنَّ ذَلِكَ عَلَى اللهِ يَسِيرٌ)

صدق الله العظيم

(الحديد الآية 23)"[2]

بينما نجد المقطع التالي المنسوب لأحد الشخصيات

"لا شيء يستطيع أن يوقف القدر، غير أن رائحة الخبز المعجون بالتراب، الناضج بين رموس الأسلاف تأخذ السائرين الجياع إلى دروب غير التي يرامها لاعنو الزمان.

" الحكيم ""[3]

إن الآية تتحدث عن المصيبة تضعنا في طبيعة الإيمان الحاصل في عمق الشخصيات المجاهدة بينما نجد الكلمة تضعنا في طبيعة حبهم للوطن. فندخل للنص وقد تم تزويدنا كما رأينا بمداخل خاصة للتعاطي معه.

---

[1] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:99

[2] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:125

[3] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:125

بينما نجد في نص السوأة السادس استحضار النص القرآني الذي يرسم قصة الغراب مع قابيل القاتل الأول.

"**بسم الله الرحمن الرحيم**

(فَبَعَثَ اللهُ غُرَاباً يَبْحَثُ فِي الأرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ ، قَالَ يَاوَيْلَتِي أَعَجَزْتُ أَن أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَابِ فَأُوارِي سَوْءَةَ أَخِي ، فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ)

صدق الله العظيم

(المائدة الآية 31)"[1]

فيما نجد حضور مقطع منسوب (لسيرة الكائن) ليضع الموضوع في نطاق محدد وهو موضوع القتل الأول ومسيرة القتل على الأرض.

"**.. ما إن امتدت اليد الآثمة بالحجر الملعون تفلق رأس الأخ الذي شهد في ظلمات الرحم عهد الحب حتى تلفع الكون بالنحوس . كُسفت الشمس، واكتأبت الأنجم الزاهرات، تجهَّم وجه التراب وغمر الأرض ظلام دامس. منذ ذلك اليوم ظهرت تلك البقع الحزينة على وجه القمر، وحلت في الأرض لعنة الدم ..**

" **من سيرة الكائن** "[2]

إن القاص يمضي بهذا النظام من الاشتغال ليرسم في هذه القصة قصة قتل قابيل لأخيه هابيل ويجعلها تتكرر، ويبدا قصته من خلال رسمه لحركة الغراب في الظهيرة القائظة وهو يمضي في سبيله يصدر صرخاته الغامضة الموجعة

لنتابع هنا كيف يتم رسم خروج الصرخة من عمق الغراب

" **الصيف ..!**

غاااااق غااااق غااااق ..

رددت جنبات الوديان النداء الفاجع منذ الصباح الباكر.

ربض الكائن في ملبثه الخفي يرقب انبلاج أفياض النهار، ويرصد طوفان السراب وهو يسلخ الأرض. يصيح باللحن المكلوم، ثم يصمت. يسكن حينا. يتجمع في صدره الشجن كما تتجمع نقاط النار صانعة فقاعة ساخنة"[3].

ثم يمضي القاص وقد جهز القارئ للوضع القادم في رسم قصة القتل الأول وهي تتكرر، ولنتابعها هنا بحيث تصبح كأنما تحدث من جديد

---

[1] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:157

[2] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:157

[3] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:159

"زحفت على الغراب غيبوبة أيضا. كان الحجر الملعون يرتفع ويهوي على رأس الأخ في حمَّى شيطانية. رآه أحمرا. ثم رآه مسودا. حتى حين انسابت دفقات الدم الساخنة المخلوطة بنتف الشعر على الرقبة الميتة، ظلت يد القاتل متشنجة بارزة العروق وهي تقبض على الحجر. شربت أعواد القش ومسام التراب ما تعصَّر من الطعين المشذوخ من دماء، فيما استمرت الشفتان المغمورتان في وحل الدم تهمسان بالإيماء المخيف المجهول. سمعه يشهق. شهق الطعين ووجهه في التراب شهقات متتابعة خاوية، تبعتها نفخة طويلة ارتعشت لها بحيرة الدم المكسوة بالفقاعات والقش. تحرك الجسم حركة واهنة، ثم همد. أقبل القاتل عليه. قَلَبَهُ على ظهره. رأى وجهه، ورأى في المقلتين المطفأتين تسليم وخلاص. في العينين لمح أيضا بسمة غموض.

نعق الطير نعيقا آخر مفزعا. تحقق الوعد.!

– غااااق غااااق غااااق

ردت الجلاميد الحجرية البعيدة الصلدة الولولة المفجوعة."[1]

بينما هنا سنجد في قصة السجان السابعة حضور حديث المصطفى صلى الله عليه وسلم، حيث يضعه القاص في بداية قصة السجان التي تتحدث عن السجن وما فيه من آلام وعن المحتل الظالم وما يمارسه من بشاعات ضد المواطن.

" ... والزمان قد استدار كهيئته يوم خلق الله السماوات والأرض ..

أيها الناس، إن ربكم واحد وإن أباكم واحد ، كلكم لآدم وآدم من تراب ..

إن دماءكم وأموالكم عليكم حرام .. "

(من خطبة حجة الوداع للنبي محمد صلى الله عليه وسلم)"[2]

حيث يدفعنا الحديث الشريف هنا للوعي بحرمة دم المسلم وحرمة الاعتداء، حيث سيكتشف السجين بعد زمن من خروجه من السجن أن مرافقه في الصيد هو سجانه السابق. إن العتبات المستقطعة من القرآن الكريم وحديث المصطفى صلى الله عليه وسلم كانت إحدى أدوات القاص لوضع المروي لهم في إطار خاص وجعلهم يدركون بشكل مرمز غير واضح أبعاد أخرى خفية لدلالات غير واضحة بدونها.

[1] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:184، 185

[2] عبدالله الغزال/ السوأة/ ص:189

3-2 قراءة في التفاعل النصي في مجموعة الأجنحة والأفق لسعيد خير الله

أولاً: جمالية المناص والتناص في نص (لا بد من العودة)

تتضاد في نص (لا بد من العودة) لسعيد خير الله الذي يبدو في المنطقة الفاصلة بين القصة القصيرة وشعر النثر بنية العنوان مع بنية مكان الكتابة ليحقق ذلك كله أفق معنى يشرح كيفية اشتغال الكاتب وهو يكتب هذا النص نفسه.

لنلاحظ بداية ما يلي، عنوان القصة (لا بد من العودة) ونجد في أسفل الصفحة شرحا لمعنى العودة كما يلي :(العودة) اسم وادي زراعي بطبرق ملاعب طفولة الكاتب. بينما نجد في نهاية القصة ما يبدو أنه مكان وزمان كتابة القصة (مدينة بريشيا – إيطاليا، 1987 أفرنجي).

نحن بهذا الشكل أمام تحول المعنى من الرغبة في العودة إلى البلاد بمعناها الواسع إلى الرغبة في مراتع الطفولة وزمن الصبا، مع التذكير هنا بأن ورود إسم المدينة الإيطالية يؤكد أن الموضوع يخص العودة للوطن ككل. هذا التحول في المعنى سنجده يسم كل ممارسة سعيد خير الله في مجموعته القصصية المذكورة ككل، لنتابع هنا الصورة الأولى في قصة (لا بد من العودة)

"**(أ) فلما لمحتني اركض نحو صدرها بشهية..**

رقصت الابتسامة على شفتيها..

(ب) ودهنت حلمتي ثدييها بعصارة مرارة الشاه المذبوحة.

ناولتني صدرها..

لثمته بلهفة..

رضعت دراً مراً..

فأشتعل حلقي علقما..

بصقته في حجرها وبكيت..

(ج) وامتطوت صهوة الدهر الحثيث إلى اليوم المشيب..

(د) فأدركت ألف مرة أن فطام الأم أحلى مذاقاً ألف.. ألف مرة من فطام الوطن.."[1]

المقطع السابق نجد فيه (تقريبا) نفس الاشتغال الذي تحققه بنية عنوان النص التي سبق وأن تحدثنا عنها، لنتابع هنا في (أ) كيف يتم الإيحاء بان العلاقة بين ذكر وأنثى أو أنها علاقة شهوة ثم في (ب) ندرك الحقيقة وهي أننا أمام صورة مميزة لفطام الأم لولدها في قرانا قديما. ثم في (ج) نتابع حركة السرد الزمنية لنجد في (د) ما يبدو أنه حقيقة رصدها الراوي/الكاتب عبر الزمن ترسم أهمية الوطن حيث فطام الوطن اكبر من أي فطام، هذا كله سيوضع في مقارنة مع بنية

[1] سعيد خير الله/الأجنحة والأفق/اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام/ط.2006/1.م/ص:7

العنوان التي كانت توحي بعودة لا بد منها واكتشفنا أن المقصود ليس العودة في ذاتها ولكنها وديان الطفولة وملاعبها.

بمثل هذا النمط من التلاعب بالمعني يتحرك سعيد خير الله في نصه هذا وباقي نصوصه.

لنتابع هنا كيف تبدو كل الأشياء في الغربة حاملة لمعنى مناقض لما يبدو عليها في الواقع:

"**في الشتاء..**

جبال أوستكا (...)

والأشجار المسلوخة على جانبي الطريق ترتجف مقرورة، فتذرف فصوص الدمع فوق أكتاف المارة المبكرين..

وأجراس الكنائس تصلصل وتصلصل فتصدى مآذناً تتسامق في الدم..

فمصابيح النيون الساهرة نامت.."[1]

في المقطع السابق نتابع كيف يتحقق التباين بين الأشياء وصورتها، إنه تحول في القيمة ناتج عن انعكاس وعي الشخصية/ الراوي على الصورة التي تمّ تصويرها، فالأشجار مسلوخة، وترتجف، وتذرف الدمع، والكنائس تصلصل كما أن مصابيح الليل نامت.

(الكنائس وهي تصلصل يتحرك الصدى من الأعماق مآذنا تتسامق في الدم..)

إنها بنية خاصة تعكس طبيعة العلاقة بين الواقع هناك والأعماق. لهذا كله تبدو العودة وترك ذلك الجبل أمر لا مناص منه.

سنجد المزيد من هذا التحول المُعَبَّر عنه كما سبق بشكل مباشر كما نجد التحول غير مباشر الذي سبقه لنتابع هنا صورة الذات وهو يرسم شوقه لوطنه بشكل معلن من الشخصية ضمن حوارها :

"**فأنا هنا على ضفاف النهر.. وبي ظمأ لمنهل "العدى"..**

– وأنا هنا في موطن الحان وأشتهي السكر من ضرع الناقة الحمراء.."[2]

فهو يعيش الظمأ على ضفة النهر، ظمأ لمنهل "العدى" وهو في الحان ولا يشتهي سكرا إلا من ضرع الناقة، إنها صورة تتميز في بنيتها بالتضاد بين الفضاء المكاني الغربي وكل مكوناته في مقابل الوطن، هذا التباين ليس على مستوى سطحي كما اعتيد في النصوص التي تطرح رؤية وطنية أو ما شابه ذلك ولكنه عميق جدا. يبدأ من الكنيسة و المسجد في المقطع قبل السابق ونجده في التالي يضم الظمأ والشراب وغيره.

سنجد حقيقة الشمس التي لن تبزغ على جبل "أوستكا" إلا عند العودة للوطن :

---

[1] سعيد خير الله/ الأجنحة والأفق/ ص:8

[2] سعيد خير الله/الأجنحة والأفق/ ص:9

"وبزغت الشمس من خلف عمامة جبل "أوستكا" تلتحف بردة الشتاء..قطفت من ضوئها الباهت قبساً اشعلت به شمعدانات دم عثمان لتضيء ظلام الأيام لكي نبصر طريق الأياب..

وأبت..

ووصلت..

انحدرت من قمة السفح باتجاه قاع الوادي الأخضر وجلاً..

كانت لينة الجميلة في انتظاري.."[1]

وإذا كنا في المقطع السابق نجد التحول –ومن العودة من الغربة–من الشمس المختفية إلى الشمس البازغة، فإننا هنا سنجد التحول أيضا على مستوى آخر حيث ستكون هذه العودة ولادة جديدة، وستلقم "لينة" الشخصية من رطبها لتكون هذه ولادة جديدة لها باعتبار أننا هنا أمام تكرار جديد لفعل الفطام الأول الذي كان قد ابتدأنا به. لنتابع المقطع الأخير في هذا النص المميز والرمزي

"كنت جائعا لعناقها ..

ألقمتني رطبا حلو المذاق ..

فانطلقت زغرودة المولد تولول في دمي المضغوط، فأخضر شيبي والعمر عاد.."[2]

إننا كما نرى أمام بناء السرد من خلال بنى التضاد. هذه البنى بدأت من خلال العنوان وانزياح المعنى ضمنه، ثم نجدنا نتحول من موضع لأخر في بنى تضاد مختلفة. حيث تتباين في النص السابق الموضوعات. لنتابع كيف تمّ ذلك بشكل أكثر وضوحا، عندما نقارن مدخل النص ونهايته، حيث يتم التماهي في البداية والنهاية بين فعلي الفطام كما تحدثنا عنه فيما سبق، إذ تبدأ القصة حيث الشخصية يتحرك في حدود وادي العودة في الطفولة ثم عن العودة من الخارج للوطن نجد الإرضاع المعاكس للفطام من النخلة هذه المرة كما لاحظنا في المقطع السابق. وتكون قفلة النص السابق معبرة عن الولادة الجديدة وعن زغرودة المولد (الجديد) واخضرار الشيب وعودة العمر. سنجد ذا ت المفارقة في نهاية السرد في غالب نصوص المجموعة.

لنتابع الصورة هنا في بداية نص (وجه في مرآة السراب) ولنتابع كيف تبدو الحكاية في البداية خارجة عن التعيين والتحديد، فهي باستثناء كونها في الصحراء، لا تمتلك مرجعية ظاهرة محددة. سنستمر مع الوجه الحاضر في مرآة السراب وهو يعاني أوجاعه

"البحر قاب قوسين أو أدني..

والقيظ الظامئ إلى كل قطرة عرق يجثم فوق ثقوب الخيام المتشابكة في فراغ الحفرة الهائلة..

والصهد يتلألأ فيما بين الرمل اللاذع والسماء القاحلة ..

---

[1] سعيد خير الله/ الأجنحة والأفق/ ص: (12، 13)

[2] سعيد خير الله/الأجنحة والأفق/ ص: 13

فيترأى في مرآة السراب وجه وجه امرأة ترضع لبنها للذباب .."[1]

سنجد مع متابعة هذا النص المميز بانفتاح إمكانيات تحققه في أي مكان وزمان نجده يصبح معينا في لحظة الرواية الأخيرة لنجد حقيقة هذا الوجه الظاهر في مرآة السراب

"**غربت شمس ذلك اليوم ..**

يوم العقاب في معتقل البريقة لامرأة صدعت بحزنها على الذين أهلها فقدتهم هناك، فبكت بآخر الليل"[2]

هذا جزء من جماليات هذه النصوص التي بالإمكان الاشتغال عليها من خلال أكثر من مسار، حيث تتميز الصورة لدى سعيد خير الله بنمط خاص من الاشتغال، كذلك نجد تداخل الشعري والسردي في نصوصه، وهذا ما اكسب مجموعته هذه جماليات متعددة.

---

[1] سعيد خير الله/الأجنحة والأفق/ ص:14

[2] سعيد خير الله/الأجنحة والأفق/ ص:22

2-4 عتبات نصوص (موسم الحكايات) لخليفة الفاخري[1]

يتميز خليفة الفاخري –على الرغم من كون كتابته تنتمي غالبا لمرحلة الستينات وأول السبعينات– بوعي فني مميز، فهو يوظف بدقة تقنية العتبة السابقة للنص التي توجه الدلالة لأفق غير الأفق الظاهر على المستوى السطحي، لنتابع ذلك في قصة الرجال.

عتبة قصة "الرجال":

سنجد في قصة الرجال لخليفة الفاخري العتبة التالية المنقولة عن هيمنجواي

"**ولكن الإنسان لم يخلق للهزيمة، الإنسان قد يُدمَّر ولكنه لا يُهزَم!" همنجواي**"[2].

يتم استخدام العتبة السابقة المنقولة من همنجواي المعروف برسمه للشخصيات الإنسانية لغرض خلق شخصية إنسانية داخل قصة الرجال لـ"خليفة الفاخري" حيث نجد شخصية "خالد" السائق الذي يبدو نمطاً لشخصية البطل ويتم رسمه عبر عين مرافقه الذي يدخل للصحراء لأول مرة. لنتابع هنا نهاية القصة وصورة البطل:

"**الصحراء مجرد جحيم ليس غير.. جحيم على مدار السنة!!.**

ثم حك رأسه متطلعاً إلى مركبة قادمة من بعيد، وقال:

- **لقد تهت من قبل ثلاث مرات.. وامتلأ وجهي بالقروح من أثر الشمس، وتشققت شفتاي.. وغامت كل الأبعاد في عيني.. وتقلصت حتى لم أعد قادراً على الرؤية.. ولكنني كنت حسن الطالع.. على أي حال تأكد أن الحظ المسعف يكون بجانبك مدى الحياة برغم كل ما يقال.. إلا إذا مت، فعندئذ تدرك – بطريقة ما– أنه تخلى عنك فجأة!!**

وسوّى قلنسوته فوق رأسه.

كان ثمة عقرب سوداء الرأس تسرح عند قدمي المساعد الصغير، وقد داس عليها خالد، وشرع يسحقها بعنف، حتى إذا واصلنا المسير أشار إلى المركبة القادمة قائلاً:

- **هؤلاء هم العمال العائدون إلى المعسكر من إجازاتهم! ولقد لوحوا لنا جميعاً فيما كانوا ينشدون أغنية مبهجة**"[3].

إننا كما نرى أمام تمازج بين العتبة السابقة للنص وبين حكاية هذه القصة هذا التعاضد يؤكد على الرؤية التي يؤسس لها الكاتب –باعتبار أن المستوى النصي يحيل دائما على الكاتب.

---

[1] خليفة الفاخري: موسم الحكايات، الدار العربية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، 1994.

[2] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص55

[3] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:66 ، 67

عتبة قصة "غربة"

نجد في هذه القصة المقطع المنقول عن "دستوفسكي" الروائي الروسي المشهور بشخصياته المتأزمة نفسيا نجده في قصة غربة:

"**أتفهم يا سيدي؟.. أتفهم معنى ألا يجد المرء مكاناً يلجأ إليه على الإطلاق؟!" ديستوفسكي.**"[1].

نجد في قصة غربة استفادة من النقلة من التراث الأدبي حيث "ديستوفسكي" يحيلنا على الشخصيات التي تشعر بألم الغربة. لنتابع هنا نهاية هذه الحكاية:

"**وأقبل الليل..**

أقبل الليل بلا قمر.. وتشاغل الأولاد بتصيد الفئران المارقة من تلك الفرجة في باب دكان العجوز عثمان.. كانوا يحملون عصياً ومكانس.. وكلما سحقوا فأراً تعالى صياحهم.. ولقد شعر باستياء وتقزز، وكان يلوي عنقه تجاه نوافذ العمارة المقابلة.. النوافذ الوردية المضيئة، إلى أن تقادم الليل.. وانفض الجميع، على حين بدأت النوافذ تنطفئ.. وتنطفئ، حتى بقيت تلك النافذة العليا التي عندما قام من مكانه وسار بضعة خطوات، انطفأت هي الأخرى.

وإذ غيبه الطريق المظلم بعدئذ، أيقن أنه مجرد غريب.. غريب ليس غير!!"[2]

قصة عيون الكلاب الميتة:

ينقل الكاتب هنا مقطعاً لـ"ألبير كامو" في قصة (عيون الكلاب الميتة)

"**قد يبكي الرجال لكثرة القبح في الحياة..**"[3].

وهو هنا يحقق عبر إحضار هذا المقطع وضعنا في ملخص حقيقي لبؤرة القصة وما تحكيه، كما أنه يجهزنا لتقبل الشخصية التي عانت باستمرار. لنتابع المقطع الأول هنا من هذه القصة:

"**كان القمر يخوض حتى ركبتيه في مستنقعات السماء.. وكانت العيون مفغورة الشفاه.. راكدة مثل عيون الكلاب الميتة.. وكان الليل موحشاً كمقبرة قديمة.. والنهار كذلك.**

وفيما امتلأ زجاج نافذتك بعروق المطر.. وارتفع صوت الضفادع عبر الغدران.. والنباح الضال، ظللت يا سيدي تقرض الكتب مثل فأر شره مثابر.. وتزرع الكلمات في قلبك مباشرة أمام الضوء الواهن المنبث من مصباحك العتيق ورغرغة الشاي فوق الجمر المغلف برداء ضبابي في زاوية الغرفة"[4].

---

[1] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:91

[2] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:98

[3] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:191

[4] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:191

إن الكاتب يدخلنا عبر صوره الخاصة السابقة في عمق الشخصية، ويرسم بطريقة غير مباشرة آلامها عبر كلمة (مستنقعات، عيون الكلاب الميتة، موحشاً كمقبرة).

إن كل ذلك يضعنا أمام ذات الفنان المتأزمة، فيما يستخدم العتبة المقطوعة من الأدب العالمي لعقد اتفاق حول طبيعة النص والشخصيات مع القارئ، وحتى يكون العنف والألم الموجود والظاهر عبر الكلمات مقبولاً. وينتهي التماهي بين المقطع المنقول من كتابة لـ"ألبير كامو" الروائي الفرنسي ليظهر في آخر القصة ألم الشخصية الذي فشل في أن يكون متآلفاً مع مجتمع الرفض والقبح:

"**وعلى هذا فإن كلماتك ستذروها الرياح إلى قاع السعير مثل الخطاة تماماً. ستظل باردة جوفاء مسودة كخنافس من الخزف.. ستظل مطفأة راكدة مثل عيون الكلاب الميتة وسيظل القمر يخوض حتى ركبتيه في مستنقعات السماء.. وستظل أنت مجرد فأر ينتفض في منقار بومة!! فاطفئ مصباحك..**

يا سيدي، اطفئ مصباحك إلى الأبد.. ودع الخفافيش تذرع الأجواء كما تشاء!!" [1].

إن المقطع التراثي هنا وُظِّف لجعل الشخصية مقبولة وكل ما يقع منها جائز.

[1] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:199

خامساً: التفاعل بين النص السابق والنص اللاحق ضمن نصوص خليفة الفاخري

سنجد في نصوص خليفة الفاخري حضور مقاطع من السرد القديم العجائبي كما في قصص ألف ليلة وليلة وكذلك حضور التاريخ وغيره لنتابع هنا هذه القصة المكونة من السرد العادي مع السرد العجائبي الذي يمتح من حكايات ألف ليلة وليلة وسنلاحظ كيف ساهم السرد القديم في بناء النص الجديد

قصة "ليالي شهرزاد":

ركّب الكاتب هذا النص من قصتين وكان يقوم بعرضهما بالتناوب، الأولى قصة شهرزاد وما تحكيه للملك شهريار، والثانية قصة ولد وأمه ثم حكاية إصرار أمه على زواجه.

استفاد الكاتب من المقاطع التي كتبت بنفس نمط قصص ألف ليلة وليلة أن يجعل تجانساً بين المحكي القديم الموجود في قصص ألف ليلة وليلة والمحكي الجديد الذي يتميز خطابه ضمنه بالنمط الساحر. لنتابع هنا بداية القصة على لسان شهرزاد التي تحكي عن ابن السلطان الذي أغرته (الغولة) للدخول لبيتها:

"**وقالت شهرزاد في الليلة الخامسة:**

.. وخرج ابن السلطان في رحلة صيد..

كان بمفرده، ولقد لمح وعلاً ضخماً فيما كان جواده الأشقر يذرع به ذلك السهب المترامي الأبعاد.. وما أن انطلق خلفه حتى فر الوعل مثل سهم"[1].

وتمضي شهرزاد في حكايتها عن لقاء الأمير بالفتاة الجميلة التي أخذها لبيتها وعَلِم هناك أنها ستأكله:

"**.. وقالت شهرزاد:**

وحملها ابن السلطان على جواده، حتى إذا وصلا إلى طاحونة مهجورة عتيقة، استأذنته الفتاة في أن تغيب لحظات هناك. وإذ استبطأها بعدئذ، اقترب من الجدار المتآكل، ورآها تحدث أطفالاً ذوي آذان طويلة.. وقرون محمرة!. كانت تقول لهم:

- **أتيتكم اليوم بفتى سمين.. سوف تلتذون كثيراً بأكله!.**

وذهل ابن السلطان، ذلك أنه أدرك فجأة أن الفتاة التي تخيل منذ قليل أنه سيتزوجها، كانت مجرد غولة حقيقية مفجعة!!"[2].

ثم ننتقل من حكاية شهرزاد للراوي الذي يستلم زمام السرد ويحكي للشخصية مخاطباً إياه بما في عمقه من أشياء:

"**.. وأدرك شهرزاد الصباح!.**

---

[1] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:165

[2] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:166

فماذا كنت أريد أن أحكي لك؟

حسناً، لقد تمنيت طويلاً أن تتزوج.. أن تحتضن جدران غرفتك الباردة فتاة دافئة، ذات حديث شيق.. طري الحروف مثل شهرزاد تماماً.. وكانت والدتك أيضاً تترقب ذلك، متعهدة بأن تجعل من عرسك مهرجاناً فخماً باتساع البلاد كلها.. وكانت تطلق زغرودة حينذاك إلى حد يكاد ينصفق فيه باب الغرفة!"[1].

إن التماهي الحاصل بين قصة الحاضر، وبين قصة التراث سيتضح عندما يكتشف الشخص الرئيسي أن الأنثى تشبه تلك الأميرة في القصة أو أن الزواج مصيبة، ستبدأ الأم في دعوته للزواج حتى يتزوج وقد أصبح منهكاً بالدَّيْن وتزوج، ويبدأ في تجرع الخيبات.

سنعود لقصة التراث أو لشهرزاد وقصة القصر والرجال العور – من العين اليمنى– ويظل هاجس البحث عن سبب ما حصل لعيونهم هو الذي يدفعه حتى يصل لقصر الأميرات وهناك يخترق المحظور:

"كان في القصر أربعون فتاة، وقد قلن له على الفور:

- **نحن نود أن تمكث معنا.. إننا نتغيب أربعين يوماً كل سنة، وأنت ستبقى حينذاك وحدك في القصر إلى أن نعود.. إنك ستجد كل ما تريد معنا!.**

وعندما أطلت السنة الجديدة، قلن له أن ثمة في القصر أربعين غرفة ثرية. وأن الغرفة الأخيرة هي الوحيدة فقط التي يجب ألا يدخلها.. وحذرنه كثيراً، ثم طرن تباعاً عبر النافذة المقابلة.

وقالت شهرزاد:

أنه فتح كل الحجرات ما عدا تلك الغرفة، ولقد أكله الفضول فيما كان واقفاً في حيرة قاهرة أمام الباب، ومن خلال لحظة نزق مفرطة الحمق، أدار المفتاح في الثقب بوجل.. وتسرب إلى الداخل.

كان ثمة فرس سوداء عليها سرج موشّى بالذهب، وكان أمامها إناءان كبيران من البلور، أحدهما به سمسم مقشر والآخر به ماء ورد، وما أن امتطى تلك الفرس العجيبة ولكزها حتى صهلت كالرعد، ثم أفردت جناحين هائلين.. وطارت به.

وقالت شهرزاد:

.. وحين هبطت به بعد ذلك، صفعته بذيلها على وجهه حتى فقأت عينه اليمنى.. وأسالتها على خده!

[1] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:167

.. وأدرك شهرزاد الصباح!!"[1].

ننتقل من المقطع السابق العجائبي المنقول من قصص ألف ليلة وليلة لنجد الراوي هنا يخاطب الشخصية بنفس نمط مخاطبة شهرزاد لشهريار. ويتم سرد وضع البيت بعد دخول الأنثى وبعد اكتشاف الشخصية (المروي لـه) لحقيقة العلاقات الأسرية وبعد أن يجد نفسه منهكاً من الدَّين. يأتي هنا الراوي ليشبّه حالته هذه بواقعة من تراث شهرزاد أيضاً.

هنا الراوي يخاطب الشخصية ويحدثه عن وضعه الحاضر، إنه بذلك يرسم أمامنا عبر السرد حالته في سخرية عميقة لا تخفى:

"**وتنهار كل الأحلام.**

فأنت لا تستطيع بأي حال أن تترك والدتك لتعيش في بيت بمفردها مثل بومة.. كما لا تستطيع أن تنام ليلة واحدة دون أن تحرق قلبك أقساط ديونك.. وسياط أمك.. وشكوى زوجتك.. ونحيبها المتصل.. وكلماتها الشائكة إلى حد شعرت فيه مراراً كأنك تنام مع قنفذ!!"[2].

ثم بعد ذلك نجد من التراث (التاريخي/ الأدبي) قصة تروى على لسان شهرزاد تكون خاتمة الحكاية:

"**.. قالت شهرزاد:**

- **إن الرجل الذي أراد أن يعيش في جزيرة المرجان، قد طابت له الريح بضعة أيام، ثم وفدت على قاربه بعدئذ ريح معادية من ناحية الشرق.. أجل، من ناحية الشرق.. ومزقت الشراع وطفقت تثير الأمواج على نحو حاقد إلى أن أخذت تلطم القارب تجاه جبل (المغناطيس) الرابض تحت سطح البحر..**

وقالت شهرزاد:

- **إن الجبل شرع يمتص كل المسامير من جسد القارب حتى ظل في وسع الرجل أن يلمح قاربه بهلع مفجع، قد أصبح بعد قليل مجرد ألواح تطفو خلال تدافع الأمواج الهمجية!.. وقالت أن الرجل كان يغيب بين حين وآخر في قاع البحر، ثم ينبثق مزرق الوجه شره الأنفاس..**

.. وقالت أنه لم يكن في إمكانه أن يبكي..، ولقد بدا مثل عصفور يطير عبر المطر!

وأدرك شهرزاد الصباح!!"[3].

إن المقطع السابق يرسم نهاية قصة لليالي شهرزاد ونلحظ فيه كيف تمّ إيراد مقاطع كاملة من النص السابق ووضعها داخل النص وتوظيفها في تحريك بنية الحكاية وجعلها متماسكة

---

[1] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:171،170

[2] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:172

[3] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:172 ،173

وأكثر فعلاً على قارئها وهذا النمط من التداخل النصي يعد نادراً في رصيد القصة الليبية إذ أن غالب التوظيفات كانت تأتي من خلال دخول شخصية أو حكاية ضمن النص أو أن تكون عتبة (كلمات في مدخل) لقصة أو لفصل من فصول رواية.

قصة "فخاخ على طول الطريق":

يُحضِر الكاتب في قصة فخاخ على طول الطريق حكاية السندباد والمدينة التي تحجرت. هذه الحكاية تأتي هنا لتكون مادة لختام القصة وهي ذات بعد السياسي، حيث التماهي بين فعل الساحرة في قصة السندباد التي حولت المدينة لأنصاب حجر وحولت نصف الرجل الصارخ لسمكة، بحيث أصبحت مع الحاضر وتصبح الحكاية السابقة أداة لرسم حقيقة الدولة وما تفعله. لنتابع بداية القصة:

" - **أنا يا سيدي لست كذلك.. كل ما هنالك أنني كنت ذاهباً بعربتي مع صديقي هذا إلى المصيف.**

هكذا قلت للشرطي الذي بدا مزهواً للغاية حين سألني على الفور:

- **وماذا تفعل في هذه الشركة الآن..اه؟**

وخيل له أنه اقتنصني، ولكني أجبته بصدق:

- **إن صديقي يشتغل هنا وقد أضاع مفتاح بيته منذ قليل، وجئت به إلى هنا بعدما أخبرني أن لديه مفتاحاً آخر بدرج مكتبه.. في وسعك أن تسأله أيضاً.**

وصرخ فوق أنفي مثل لذعة سوط:

- **لن أسأل أحداً، إنني أعرف تماماً أنكم جئتم إلى هنا من أجل الإضراب وتوزيع المناشير.. سترون.. سترون!**
- **ولكن اليوم يوم أحد، وليس بالشركة أي موظف أو عامل سوى الخفير، فكيف أدعو إلى الإضراب؟**
- **أسكت!**
- **تستطيع أن..**
- **قلت لك: أسكت!**

كان ذلك في يوليو.. في السنة الماضية.

ولقد قدمت بعدئذ عربة مكتظة برجال الشرطة على إثر المكالمة التليفونية التي أجراها الخفير.."[1].

---

[1] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص: 304، 305

وبعد أن تورط الرجل وصديقه في السجن السياسي، سنجد أن السبب في السجن هو الإضراب والمنشورات التي توزع ضد اليهود:

"**وفي الطريق قال لي أحدهم:**

- **هل تتوقعون أنكم ستهزمون اليهود حين تدعون إلى غلق المتاجر؟**

وما أن واصلت صمتي دون أن أرد عليه، حتى اقتنع تماماً بأنني مجرم حقيقي، وقد تطوع بدفعي من السيارة بعنف حين وصلنا المركز، ثم أهداني لكمة أخرى في ظهري ليريني الطريق إلى الداخل"[1].

إن السرد سيستمر فيما يقطعه من الحين للآخر الحوار الذي يرسم وضع السجن وما يلقاه السجناء، حتى نجد يتحرك وعي الشخصية نحو قصة السندباد الأسطورية وجعلها مادة يتم عن طريقها توجيه أفق دلالة لخطة التنوير النهائية في القصة:

"**وخيل لي أنه ابتسم ابتسامة مريرة خلف ستار الظلمة قبل أن يقول:**

- **أشعر كأنني دجاجة معبأة بالقمل في قفص ضيق متسخ.**

وبدا لي أن أعماقه قد انفرجت قليلاً، فقلت له:

- **ما رأيك في هذا المصيف الذي جئنا إليه؟**
- **رائع.. رائع، تمتع بهذه الرمال الدافئة!!**

كذلك هتف من الركن المقابل.. ثم سكت، على حين انطلق خاطري على جناح أسطورة:

وتهالك قارب السندباد في مرفأ مدينة بعيدة.. وإذ ألقى مرساته هنالك، ودخل المدينة، وجدها قد مسخت حجارة: كل الرجال، والصبايا والأسواق، والسلع، والفواكه كلها.. كلها أصبحت حجارة. وفيما عقدت الدهشة أهدابه العليا بحاجبيه، سار عبر الطريق بخطى فزعة إلى أن وجد نفسه أمام قصر مذهب، واشرأب عنقه داخل الباب ثم قادته قدماه إلى الساحة المترفة بالضوء والهدايا، ووجد رجلاً قابعاً هناك، مقيداً بالأغلال داخل قفص، بينما تحول نصفه الأسفل إلى سمكة. وما أن لمح السندباد حتى طفق يبكي قائلاً:

- **إن زوجته تخونه مع عبد أسود ضخم مثل دب هائل، وإنه لما اكتشف ذلك وحاول قتل العبد، اجتاح الغضب زوجته فجأة، ومسخته بسحرها على هذا النحو، ثم حولت المدينة إلى كوم من الأحجار.**

وبكى من جديد بدموع من دم، وقال إن زوجته تأتي إليه كل مساء، وتمزق جلده بسوط حاقد.. ثم ترحل"[2].

---

[1] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:305

[2] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:308، 309

إن المقطع السابق يتم عبره رسم قصة الزوجة الساحرة وزوجها ونجد في لحظة التنوير (ونهاية القصة) كيف تصور الشخصية أحد رفاق السجن (السكران) الذي كان يصرخ في هستيريا:

"كان سكراناً..

ولقد نهض مرة أخرى محاولاً أن يحطم القضبان بقبضته، صارخاً بأعلى صوته:

- **تعيش إسرائيل.. تعيش.**

ونثر ذراعي جانباً حين أردت تهدئته، وواصل صياحه:

- **آه.. أين أنت يا موشي ديان؟**

وجاءوا إليه بالأحزمة الخشنة، إلا أنه لم يكف عن الزعيق، فيما بدا أمام عيني كأنه مقيد داخل قفص شائك وقد مسخ نصفه الأسفل سمكة.. سمكة ممزقة من أثر السياط"[1].

هذا الرفيق كان سكران ورؤيته بهذا الشكل ممسوخاً تجعل في الأذهان للتأويل آفاق شتى، فالتراث هنا وُظِّف لجعل آفاق التأويل مفتوحة، فمنها أن الدولة بوقوفها ضد المظاهرات المناوئة لليهود تبدو مثل تلك الساحرة ومنها أن هذا الرجل بسكره وامتداحه لليهود صار مَسخاً.

[1] خليفة الفاخري / موسم الحكايات/ص:310، 311

الفصل الثالث

جماليات حكاية القصة الليبية القصيرة

3-1 بناء الحدث والشخصيات ضمن نصوص إبراهيم بيوض (قصة المفترق نموذجا)

3-2 بناء الحدث وترابطه مع الزمن، مجموعة الفستان الأبيض لرحاب شنيب نموذجا

3-3 بناء الشخصيات في القصة الليبية القصيرة أعمال غازي القبلاوي نموذجا

3-4 الفضاء المكاني والقصة الليبية القصيرة قصة الدائرة لعبد العزيز الرواف نموذجا[1]

[1] عبدالعزيز الرواف/الدائرة/منشورات المؤتمر/ط.1/2006

مدخل

يعد مستوى الحكاية الأولى من أهم المستويات التي من خلالها نستطيع إدراك الأبعاد الجمالية للقصة القصيرة وندرك أيضا طبيعة التجريب الحاصل عليها حيث نجد ضمن التجربة القصصية نسقا من الخروج عن التوظيفات المعتادة للحكاية المكونة كما هو معروف من (الحدث، الشخصية، الزمان، لمكان)، ونجد القاص في القصة الليبية الحديثة يشتغل على أحداث تكاد تخرج القصة القصيرة من دائرة النوع المعتاد لها لتضعها في فضاءات عبر جنسية، حيث نتحول من الحدث العادي الواضح والمدرك لأحداث أكثر انفتاحا عن التحقق النوعي المعتاد كما نجد القصص التي تمتلك أكثر اشتغال دلالي وكل ذلك يكون الحدث فيه مركزيا. كما تحقق في حكاية القصة الليبية الحديثة الخروج عن النسق العادي من الشخصيات، حيث تحول القاص ليوظف شخصيات، بل وما يخرج من دائرة الشخصية من الجوامد وهو ما يمكن أن نسميه بالفاعل.

سنجد أحمد عقيلة في مجموعته عناكب الزاوية العليا يحكي في إحدى قصصه عن (النمل) حيث نتابع من خلال القصة وعبر اللغة التصويرية الخاصة لأحمد عقيلة لحظة يتقاطع فيها موكب النملات العاملات مع موكب سيارات العرس يحدث ارتباك ثم ينطلق النمل من جديد[1]

"**إنه السباق مع الصيف.. حيث الزمن اللاهث.**

الحركة دائبة على طول الطريق وتعرجاتها.. كل درب يغص بالأجسام السوداء الصاعدة النازلة.. لا أحد يقف.. لا أحد يحيد عن الطريق"[2]

سنجد القاص مستمرا في وصف حياة النمل ودقائقها منهمكا ومتفاعلا معها بكل موضوعية وهذا ما يعطي لحظته السردية خصوصيتها.

كذلك نجد محمد الأصفر في قصته جورب من مجموعته حجر رشيد يحدثنا بتفصيل –يحمل في داخله بعدًا ساخرًا– عن حياة جورب رخيص صنعته منشأة حكومية وأخذ يتابع أمامنا بانهماك ساخر في وصف مراحل حياة ذلك الجورب من بداية شراء العريس له ودعك الزوجة العروس له بلطف حتى حكاية تحوله مرميا في الشارع. إن الجورب يتحول هنا لأداة يرسم من خلالها الراوي حكاية شديدة الخصوصية عن مجتمع النص الذي يرسمه.

كذلك نجد عبدالله الغزال يوظف الغراب في قصته السوأة هذا الغراب الممتليء بالدلالات العميقة ذات البعد الديني باعتباره شاهدا على قصة القتل الأولى التي حدثت في الحياة.

---

[1] احمد يوسف عقيلة /عناكب الزاوية العليا/ قصة النمل

[2] احمد يوسف عقيلة /عناكب الزاوية العليا/ قصة النمل

الغراب يصبح هو ذاته معبرا للرؤية ويتمكن القاص عبر لغته الخاصة المميزة من طرح كيفية تخلّق الصرخة –العاكسة للألم والقهر والتعاسة– في عمق ذلك الكائن الرابض في السماء والمراقب لكل جنون الإنس.

كما نجد الذئاب مادة لأحد قصص الجعكي يسكب ضمن حضورها كل المعاني العميقة للوحشية لذئب جريح ، الجعكي يبدو لي أقوى ما يمكن حيث يمارس اختيار هذه اللحظات الخاصة ليعبر من خلالها عن هم إنساني عميق. هذا الهم يتحقق عبر كائنات قابلة للوجود ومن المعقول جدا أن تكون كما هي بالنص.

3-1 بناء الحدث والشخصيات ضمن نصوص إبراهيم بيوض (قصة المفترق نموذجا):

يرسم القاص/الراوي الحدث في نص المفترق (عبر الانهماك في تصوير مكان مختار بدقة) مكان يحمل في طبيعته تناقض الحياة ذاتها، حيث نجدنا نحدق مع الراوي في ذلك التقابل بين ساكن الضريح وبين الفندق الأكبر في المدينة.

"**تتفنن المدن في اخفاء النقائض، وتبدع في خداع الغرباء، فتخفي مكبات النفاية وأحياء البؤس وتنصب شراك الفتنة في المداخل كي تلتذ بكلمات الغزل، كلما طالتها يد الزمان خلعت في الركن جلدها البالي كالأفعى، واستعادت شبابها من جديد، لكن لحداقة المدن نقائص أيضا، فقد يلتقي النقيض بالنقيض،فهاهو ذا أرقى فنادق العاصمة يحط بجوار مقام (سيدي العارف) ولا يفصل بينهما سوى مسافة يتقاسمها طريق ضيق ورصيف يتحول إلى موقف للسيارات.**"[1]

إن هذا التلاقي بين العارف وبين أهم فنادق العاصمة يعكس ذلك التباين بين الماضي والحاضر وبين الموت والحياة وبين الزهد والبذخ. الراوي يمارس خلق الحدث الخاص عبر المزيد من التفعيل للصورة.

لنلاحظ هذه العلاقة بين الفندق الكبير وبين الضريح

"**من جهة الشاطي يبدو المقام وكأنه يندس بين فكي عملاق وتبدو أعمدة مدخل النزل كأسنان مارد تهم لتطبق على البنيان الهش لمقام الشيخ**"[2].

وعندما يأخذ الراوي فيرسم الصورة من جهة الضريح فإنه يرسم صورا تؤكد تفاعله الصامت مع ذلك الضريح وساكنه

"**من لم يقرأ الملامح في الواجهة قد يدرك الرمز في القفا فقد تجلت العلامة في شقا صغير دب في صمت وارتسم بمحاذاة الرصيف في نصف دائرة**"[3]

نحن كما نرى مع الرمز والعلامة وغيرها وهو ما ينتمي لعالم الصوفي شيخ الضريح. وسنجد المزيد من التفاعل بين العالمين من خلال شخصيتين ينتميان للعالمين المتقابلين

" **في الصباح أعاد المهندس الشاب الذي أرسلته مصلحة الآثار لاستطلاع الأمر نفس العبارة على مسامع (الحاج محفوظ) الرجل المسن الذي يقسم نهاره بين الاذان في المسجد المجاور ، وخدمة الضريح** "[4]

---

[1] ابراهيم بيوض/ المفترق/موقع بلد الطيوب، على العنوان التالي:
http://www.tieob.com/01_stories/storiesfile/story_062.html

[2] ابراهيم بيوض/ المفترق

[3] ابراهيم بيوض/ المفترق

[4] ابراهيم بيوض/ المفترق

يستمر القاص في الاشتغال على حدث التناقض هذا، بل يفعله أكثر وهو يرسم اعتداء النصارى بشكل غير مباشر على حرمة الضريح وكذلك انفعال الشيخ محفوظ الذي تواجهه لامبالاة المهندس الشاب الذي يمثل نموذجا خاصا لجيل الحاضر في مواجهة زمن الماضي

"**انهمك المهندس الشاب في رسم خطوطه وأرقامه المبهمة متجاهلا الحاج المحفوظ ومضى يتتبع الشق فحام حول الضريح مرتين ثم دق الجدران بقضيب من معدن، تبعه الحاج محفوظ حتى مدخل الضريح، وتكلم دون ان يسأله هذه المرة:**

– أحيانا احمد الله على قصر نظري فلم اعد أرى أكثر من الطريق، أحيانا من الأفضل أن لا ترى وان "من لطف الله بالناس ان الخطايا وان أنتنت– لا تفوح"[1]

إننا كما نرى أمام التناقض في الرؤية في الأشياء بين عالمين عالم الحاج محفوظ الذي يبدو وكأنما يمارس الأندثار في مواجهة عالم المهندس الشاب والفندق والمقيمين من النصارى فيه

" **لم افطن للرمز او للنبوءة التي تحملها العبارة إلا حين بدأ النزل يعج بالنصارى والمتنصرين، وبتنا نرى في الشرفات ما نرى . لم يمض وقتا حتى بدأ التصدع والفتق يدب في البنيان.**" [2]

إننا كما نرى أمام حدث الافتراق بين عالمين، هذا الافتراق لن يحقق له التناقص محاولات ذلك المهندس الشاب رأب الصدع ذلك أن لغة التواصل بينه وبين الأخر مفقودة.

"**أعاد المهندس الشاب العبارة الأخيرة ألف مرة في ذهنه ولم يستطع أن يتبين ما إذا كانت دعاء أم أحجية.**

تفحص الشرفات العالية للنزل، واختطف نظرة لوجه الحاج محفوظ فوجده يبتسم .! دس الكراس الصغير في جيبه وغادر."[3]

إننا أمام حدث مميز ومكان مميز وشخصيات منتقاة بدقة تشتغل كلها ضمن منظومة واحدة لترسم طبيعة التحولات الحاصلة على المكان و عبرها نجدنا نتابع طبيعة التحولات الفكرية ضمن مجتمع حكاية القصة.

---

[1] ابراهيم بيوض/ المفترق

[2] ابراهيم بيوض/ المفترق

[3] ابراهيم بيوض/ المفترق

3-2 بناء الحدث وترابطه مع الزمن، مجموعة الفستان الأبيض لرحاب شنيب نموذجا

تتأسس القصة لدى رحاب شنيب في مجموعتها (الفتسان الأبيض) من حكاية أو أكثر تلتقط من الواقع المحيط والقريب، هذه الحكاية تقدم بطريقة مميزة تعكس قدرتها الخاصة على بناء خطاب سردي متعدد المستويات، وعلى بناء المعنى بطريقة غير مبتذلة حيث دائما هناك شيء بين السطور يجب أن يجهد القارئ قليلا ليدركه، في بعض القصص نجد حكايتين تتعاضدان معا لتحقيق حكاية القصة مع نظام زمني خاص يربطهما. هاتان الحكايتان تتحققان عبر لغة تصويرية يتم فيها أنسنة الجوامد وتحول الكائنات غير العاقلة لتنافس الكائن الإنسي في الأهمية والدور.

في قصة (العنكبوت) نجد أمامنا بوضوح حكايتين: الأولى تحكي حكاية العنكبوت وما يمارسه من استعدادات لإسقاط الفريسة التي تتجه نحوه (هذه القصة تسير في مسار زمني متصاعد من البداية إلى النهاية) بينما في الحكاية الثانية نجدنا مع قصة الأنثى التي دخلت لحجرتها وأخذت تستعيد عبر الاسترجاع الزمني كيفية سقوطها في الشرك أو سقوط الطرف الآخر في شركها. لنتابع هنا كيف تم تصوير العنكبوت في بداية القصة وسرد ممارساته الأولى التي يتم من خلالها بناء صورته أمام المتلقي:

"**(أ) نسج العنكبوت بيته في الركن العلوي وأتكأ على نظراته مداعبا محتويات الغرفة، ثم جلس في صمت..**

(ب) ضجت الغرفة باصطدام الباب بالجدران، بعض من الخطوات ورجع الباب متممّا لانكسار الصمت.

(ج) تمايلت الحقيبة بجثوها على الأرض، بينما استرسل الجسد في جثوه على السرير.. أنفاس تأخذ قسطاً من الراحة وتأملات فكرٍ يقلب شريط الذاكرة.."[1]

في المقطع (ا) نلحظ بداية قصة العنكبوت وهو يتسلح بالصمت متكئا ينتظر فريسته ونلحظ كيف يتم تصوير نظره وكأنما يداعب الغرفة ومحتوياتها لمساً، ثم في (ب) نجد الصمت الذي صار هنا ثيمة وتعبير عن وضع، هذا الصمت يُخرق من خلال اصطدام الباب المفتوح بالجدران وصوت الخطوات الداخلة، ثم في (ج) نتابع المزيد من انكسار الصمت عبر دخول الحقيبة وصاحبتها و جثوها على السرير . هذا الوضع في (ج) سيكون المادة التي ندخل من خلالها لماضي الشخصية نتابع حكايتها وهي تتناوب مع حكاية العنكبوت.

هذا التناوب الزمني بين حكاية منتهية تستعاد عبر التذكر (وهي حكاية المصيدة الإنسية) وبين حكاية قديمة تتحقق من جديد (وهي حكاية العنكبوت) يجعل من كل هذه الأوضاع العادية

[1] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/مجلس الثقافة العام/ط.1/2006.م/ص:21

أوضاعا إنسانية أو حكاية ذات عمق فلسفي باعتبار تعاضد الحكايتين لإبراز حقيقة غريزة الافتراس المندسة في أعماق كل الكائنات. ويحقق إبراز تلك الطبيعة الحيوانية لدى كل الكائنات للحكاية التحول من البعد العادي السطحي، لتتاوش أبعادا أكثر انفتاحا وعمقا. كما يتحقق ضمن ذلك فلسفة لمفهوم الصمت وبحث في علاقته مع التحفز السابق للافتراس.

لنتابع هنا كيف يرمز الراوي لشريحة ما من بناتنا في حجرة الحمام في الجامعة وطبيعة المساحيق والماكياجات التي توضح التي تغير الصورة وتخلق من الكائن الأنثوي نمطا من أنماط الغواية أو من أنواع الفرائس المبتغاة:

"**(أ) المكان يضج بالفتيات،(ب) المرآة مرهقة من الوجوه التي تتكاثر على سطحها، الهواء معتقلا بالروائح،(ج) الوجوه تأخذ شكلاً آخر وأحيانا حتى اللباس تتغير معالمه،(د) دخلت تتابع الخطوات اليومية، ألقت تحيتها على المرآة، ثم خرجت تاركة سهمًا يصلنا إلى حمام الجامعة**"[1]

هنا نحن نتابع القصة الثانية ندرك ما يحدث من إغواء تتشابه فيه الكائنات فإن كان الصمت في الحكاية الأخرى وتقليب النظر في الشباك هو العمل اليومي للعنكبوت فإن العمل اليومي لهذه الكائنات هو إرهاق المرآة بكثرة اندلاق الوجوه عليها.

سنجد في أخر القصة مع متابعة الذكر للأنثى الخارجة من ذلك الفضاء الذي تنسج فيه شباك إغواءها فرحة العنكبوت متماوجا راقصا تأسر عينيه فريسته كما تأسر الذكر فريسته الأنثى.

هنا كما رأينا نحن مع حكايتين تعاضد كل منهما الأخرى ويتحقق عبر الصور المميزة : المؤنسنة للجوامد والباثة للحياة في الفضاءات الخاوية كفضاء الصمت الذي تحول لفضاء محسوس أو المرآة التي صارت تشعر بالإرهاق يتحقق للسرد حضورا خاصا وتصبح القصة أكثر فعلا وتأثيرا على المتلقي وتصير بذلك منفتحة على الإنساني خارجة من التداول المتكرر لقصة إغواء الأنثى للذكر أو صيد الذكر للأنثى التي تأسره.

في قصة الفستان الأبيض من نفس المجموعة، نجد الكاتبة أيضا توظف حكايتين ونجد أن السرد يتم بنفس البناء الزمني السابق، حيث نتابع كيف تبدأ حكاية من حيث انتهت أخرى. الفارق هنا أن الحكاية غير مفصولة نصيا كما حدث في قصة العنكبوت حيث قصة العنكبوت مفصولة عن قصة الأنثى المجهولة. هنا يحدث التناوب وفي آخر الأمر يحدث التعالق بين شخصيات الحكايتين.

نجدنا في قصة الفستان الأبيض نتابع حكاية أولى عن صاحبة الفستان الأبيض وهي أنثى تعاني من قلة الحظ في الزواج:

---

[1] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:21

"(أ)ماتت نعم ماتت في ثيابها البيضاء، كانت تتوسل لأمها بأن ترتدي الفستان الأبيض، كانت قد نزفت شوقا لارتداء هذا الفستان الأبيض، (ب) غمرتني هذه الكلمات بنفس الشوق وبمزيج من الألم والخوف، قالت صاحبتي بأنها كانت جميلة رائعة ووديعة ..."[1]

في (أ) نتابع قصة منتهية هي قصة الفتاة صاحبة الفستان الأبيض بينما يتم إيرادها عبر صيغة المنقول بواسطة صديقة المتكلمة/الراوية ثم في (أ) نجدنا مع الشخصية وهي تعبر عن الذاتي، هنا الهم الذاتي يتم تحويله من مجرد هموم شخصية سطحية لسرد أكثر عمقا عبر الحكاية المنقولة عن صاحبة الفستان البيض. القصة كما أسلفنا تقدم عبر نظام من التداخل بين الحكايتين وشخصيات كل منهما. وتصبح هذه الحكاية وموضوعها مادة لطرح كل الأساطير أو الحقائق السائدة حول السحر والرصد وطبيعة حضوره في عمق التفكير الشعبي لدينا.

من حيث النظام الزمني للحكايتين نجد نفس ما حصل مع قصة العنكبوت حيث حكاية الراوية تبدأ من حيث انتهت حكاية صاحبة الفستان الأبيض. من المميز في هذا السرد أيضا تلك القدرة على تقديم الشخصيات دون الوقوع في المباشرة أو السطحية في السرد على الرغم من كون القصة تتناول هما يوميا معاشا وسائدا وترصد جزءًا مهما من مكونات ثقافتنا الشعبية

" صديقتي فتاةٌ لطيفة حالمة و بسيطة جداً ، ظلت تحاورني ببراءة طفل يخاف البقاء في الظلمة يُخال له بأن عفريتاً سينقض عليه و كنت ألمح في عينيها تلك الفتاة ترقص بفستانها الأبيض ، عبرت أنا و هي إلى زمنٍ آخر ، زمن يجمع بين الخوف و الحلم ، كانت دردشاتنا ملئ بأملٍ مسنٍ يخطو نحو الأربعين من عمره لنصطدم بكلمة عانس فتخرق صميمنا و لا نجد في نهاية المطاف إلا البحث عمن يفك لنا هذا السحر و بدأنا نتذكر أسماء الشيوخ و الرجال الصالحين الذين لست أدري إن كانوا صالحين و كلماتهم تصل إلى أبواب السماء أ و تصل إلى أذان الجن ، و في لحظةٍ شعرنا بأن السحرة و الجن قد أدركوا بأننا عرفناهم و اكتشفنا خططهم ، خفت وخافت صديقتي و لم يكن لنا إلا أ ن رددنا " أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .... أعوذ بالله من الشيطان الرجيم " ."[2]

إننا كما نرى أمام تأسس الحكايتين حكاية المتكلمة وصديقتها وحكاية صاحبة الفستان الأبيض التي تحضر من الحين للآخر، وسنجد المزيد حول صاحبة الفستان الأبيض كلما توترت المتكلمة (الشخصية الرئيسية في القصة) لنتابع هنا كيف تتصور وضعها وهي تستعد للذهاب للمشعودة وهنا يتحقق التماهي بين الذاتين

---

[1] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:45

[2] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:46

" عبرت أنا وأمي شوارع كثيرة ثم دخلنا إلى الأزقة ، إلى أن وصلنا إلى زقاق ضيق فدب الرعب في أوصالي ، لمحتُ الفتاة وهي نائمة في فستانها الأبيض و ظللت أردد :

– كانت مرصودة .... كانت مرصودة ."[1]

سنجد التماهي بين الشخصيتين (الحكايتين) في أقصاه في لحظة القصة النهائية حيث تتحول صاحبة الفستان الأبيض إلى روح ملهمة لتلك المتكلمة وتوجهها للصواب ولعل ما يجعل كل ذلك منطقيا بل منسجما أيضا ما أحاطته بها تلك المتكلمة من وضع أسطوري طيلة بناء القصة كذلك باعتبار أنها ميتة يصبح التفاعل معها نوعا من التفاعل مع كائن ملائكي، وتصبح تلك الذات موجهة للخير من خلال عمق ذلك نشعر بذلك البكاء العميق والإنساني على مصير الأنثى التي تنزف أيامها بلا معنى في ظل العزوف عن الزواج والعقد الاجتماعية السائدة

" مازالت الفتاة ترقص في داخلي و تردد أغانيها حتى شعرت بأني أرقص معها لأتخطى عالم السحر والشعوذة .

عانقتُ الفتاة فوشوشت في أذني بأنه القدر، واندمجتُ معها ، و ظلت ترقص في أعماقي و صرت أرقص و أرقص و أنا أكتسي بذلك الفستان الأبيض ، شعرت بأن الملائكة كانت تلتف حولي ، خطوت بعيداً عن هذا الزقاق الضيق ،عن هذه الأزقة و أنا أردد:

– لا حول ولا قوة الإ بالله العلي العظيم

لا ملجأ و لا منجي منك إلا إليك ..

لا ملجأ ولا منجي منك إلا إليك .."[2]

إننا كما نرى أمام توظيف لحظة خاصة جدا تم فيها التفاعل الكامل بين الذاتين وتحولت فيها صاحبة الفستان الأبيض إلى روح طيبة وأصبح هذا الوضع النهائي ذاته نوع من الرؤية أو الفلسفة لموضوع السحر والشعودة والرصد وباقي الأفكار حيث لا مناص لكل راغب في الخروج من أزماته من التوجه للرب.

في قصة مقبض الباب نجد معالجة أخرى لموضوع أخر، أو نجدنا كقراء أمام حالة إنسانية شديدة الخصوصية، رصدت القاصة فيها لحظة الانتظار أمام باب الطبيب، وضخمت الوضع الدرامي للذروة من خلال تركيز عدسة السرد على توتر كل الحاضرين، ثم وضعت شخصيتها المركزية في امتحان خاص جدا حيث أمكنها التلاعب بالدور والدخول قبل الآخرين، إننا هنا أيضا نتابع حكايتين، حكاية الجالسين في عيادة الطبيب وهي حكاية تعاضد حكاية أخرى هي

[1] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:48

[2] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:49

حكاية تلك الفتاة الجالسة في العيادة أيضا منتظرة التي توضع –كما أسلفنا –في خيار الدخول قبل الآخرين، لنتابع كيف مارس الراوي إدخالنا للقصة :

"**(أ) أجساد ترتمي على المقاعد وأجسادٌ أخرى تحاول أن تنوء بتعبها على الجدران متوسلة إليها بقسط من الراحة، بينما وخزات البرد كانت تأخذ طريقها إلى هذه الأجساد.**

(ب) هناك أناسٌ كثر وكلهم ينتظر، الصالة معبأة بالناس، الممر معبأ بالناس وهاهو الباب في نهاية الممر تحدق فيه كل هذه الناس المتعبة.

(ج) صراخ طفل .."[1] إن الراوي وهو يرسم الوضع في بداية القصة في (أ) يرسمه عبر إهمال تحديد الشخصيات ولا يركز إلا على التعب باعتباره الشعور الأكبر حضورا في هذه اللحظة ثم في (ب) يرسم صورة بانورامية عن الصالة وازدحامها ثم في (ج) يستخدم قضية الطفل وصراخه لتكون أداة للمزيد من إظهار التوتر والقلق الذي تعاني منه تلك الشخصيات القابعة هناك.

الراوي يستخدم فضاء الصالة ليمارس رسم عينة من المجتمع من خلال عين تلك الأنثى الجالسة الراصدة لذلك التفاعل الحاصل أمامها، هذه الفتاة لم تتوقف عن رصد كل تلك التفاعلات الحاصلة أمامها:

"**الطفل لا زال يصرخ، الكل كان يتذمر والكل يستنشق لفائف التبغ التي يتطاير دخانها في الأرجاء، دخل شابٌ يجره غضبٌ شديد، حملق فيه الجميع، وقعت عيناه على فتاة رمقها بشرر، وقال لها : "هيا هيا ساعة وأنا انراجي".**

اضطربت الفتاة، سكنها خوف رهيب، نظرت إلى الباب وظل يسحقها الأنتظار."[2]

إن حدث دخول الشاب الغاضب كان أداة مميزة لرفع التوتر الحاصل، وجعل كل فعل خروج عن الدور في الانتظار فيه قلة أدب كبيرة. هذا كله سيضعنا أمام اللحظة التي سيستثمر فيها الراوي كل ما سبق حيث الحدث النهائي يتحقق فيه:

"**وبنظرة خاطفة تبادلت عيناي الحديث مع رجل اعرفه واعرفه جيداً كان بيده مقبض الباب، نظرت إليه بصمت، انتظر مني أن أعطيه ورقتي، ظللت حائرة بين وقوفي وجلوسي(...) أعطيته ورقتي، تقدم امامي، فتح الباب، فقأت تظري، طأطأت رأسي ودخلت.**"[3]

إننا كما نرى أمام اختيار الشخصية وقد قدم إلينا بطريقة كان فيها النسق الدرامي للنص عاليا من خلال الحكاية والأحداث المنتقاة، وكان لهذا كله دوره في وضعنا أمام صعوبة اختيار لم تصمد فيها الشخصية، وكانت كأي كائن عادي أناني يبحث عما يحقق له الراحة دون اعتبار لكل

[1] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:25

[2] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:26

[3] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص: 27

القيم. الوضع الدرامي السابق والشخصيات التي تم انتقاءها في الحكاية الخارجية كان أداة لجعل الحكاية الثانية الداخلية أكثر فعلا على المتلقي.

في نصها (اعتداء على إشارة مرور) نجد أيضا هذا التماهي بين بنية العنوان والحدث الذي تمثله وبين بنية الحكاية الرئيسية للقصة، حيث نجدنا أمام اعتداء من شاب على عرض فتاة (برغبتها)، هذا يتماهى مع الاعتداء الذي كان على الإشارة الضوئية.

لنلحظ كيف تمّ رسم الصورة الحالمة للفتاة التي تقابلها فيما بعد صورة أخرى بعد نزولها للمدرسة ولقاءها رفقة السوء:

"**صباح رقيق ذو نسائم شتوية باردة، جلست الفتاة بجانب والدها في هدوء يرتسم فيه الوداعة ولمحة من البراءة، عبرت السيارة الشوارع تتجه نحو المدرسة، سيارة تحمل أبا وابنته، تحمل أبا وحلمه الرائع يرتقبه بشوق يكبر يوما بعد يوم وهو يهبه من نفسه كل الحب**" [1] إن هذه الصورة الحالمة للأب سيقابلها وضع متناقض معها في المدرسة وهو ما يخلق تلك المفارقة التي تجعل لهذا النص خصوصيته

"**كانت الفتاة صامتة وهي تستمع إليهن يرسمن في خيالها صورة فارس الأحلام الذي ينتظرها على حصانه الأبيض الذي كان ذا شعر طويل وأظافر طويلة، أيضا يضع على رقبته سلسلة ذهبية وتلتف أخرى على معصمه**"[2]

سنجد في لحظة التنوير للقصة بعد خروج الفتاة مع رفيقها ذلك تحطم السيارة و حلم الأب في الإشارة الضوئية. بحيث يستمر السرد على منوال التضافر بين حكايتين حتى هنا، لنتابع هنا المقطع الأخير

"**أدرك الفارس أن الشرطي لا ينتبه إليه فاخترق الإشارة الحمراء، شيء ما في الإشارة قد انكسر وتناثر كحبيبات المطر**"[3] إننا كما نرى أمام تضافر اختراق الإشارة مع اختراق المحظورات، وتحطم شيء ما مع تحطم حلم الأب وتناثره كحبيبات المطر.

3-3 بناء الشخصيات في القصة الليبية القصيرة أعمال غازي القبلاوي نموذجا

يتحرك غازي القبلاوي في نصوصه القصصية بين التاريخ و التراث والأسطورة مازجا ذلك بالذاتي والآني ليضعنا في نص يحمل طزاجة وجمال ليبيا التي يؤسطرها و يبكيها في الآن ذاته. ليبيا هي أغنية غازي وهي ديدنه كما يبدي ذلك راويه المتلاعب بالمعنى والمشتغل على المسافة بين الفهم واللافهم.

---

[1] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:53

[2] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:54

[3] رحاب شنيب/الفستان الأبيض/ ص:55

نجد غازي في قصتين يشتغل على النص السابق حيث نجده في قصته أهل الكهف[1] يوظف قصة أهل الكهف المذكورة في القرآن الكريم، ثم نجده في نصه (ثمانية .. بقية ما حدث) يربط بين قصة الكلب (ثامن السبعة) في أهل الكهف، وقصة لقاء سيدنا موسى عليه السلام بالرجل الصالح المذكورة في القرآن الكريم في سورة الكهف ذاتها.

في قصته أهل الكهف، نجدنا نتابع التقسيم النصي لقصة يرسمها هنا بشكل مختلف وبشعرية خاصة تجعل من كل فرد من أفراد تلك المجموعة مادة لرؤية خاصة يسمه بها وتصبح همومه ذات بعد إنساني.

غازي هنا وظف النص السابق بطريقة مميزة وجعل راويه يشتغل على تصوير الفضاء المكاني عاكسا بذلك ما يفترض أن يكون رؤية للشخصيات وجعل من الشخصيات مادة لتقسيمه للنص فأصبحت قصته بهذا الشكل حاملة لحكايات شخصيات متعددة وعاكسة في الوقت ذاته لرؤى مختلفة كما جعل من حالة الاستفاقة من النوم –التي تمثل الحدث الرئيس – أداة للانتقال من زمن لزمن، فكل شخصية تستفيق في وقت محدد من النهار لنتابع هنا مدخل القصة وكيف وجدنا غازي يلخص تاريخ البشرية بكلمات مختصرة

"**في البدء ...في البدء كان اللاشيء ثم من ذرة غبار دقيقة تكونت الأشياء..تعاقب الليل والنهار..اخضرت واصفرت الأرض..عاش الإنسان الأول في الكهف هرباً من المجهول..ثم عاد إلى الكهف في آخر مراحل التطور..**"[2]

ثم قبل ان يتحول ليرسم الشخصية الأولى نجد الوصف الذي يصور فيه الراوي الوضع الكلي في الكهف وقصة النوم الطويل الذي عاشته تلك الشخصيات:

"**تشرق الشمس وتغرب وهم يواصلون هربهم في الأحلام والأوهام..لقد حان الوقت لكي يستيقظوا..قاموا واحداً تلو الآخر ، ليحدقوا في الأجواء صامتين..كل منهم لائذ بكهفه الداخلي يحدث نفسه ويريد أن يفهم الأشياء من حوله...غطت إشارات استفهام ضخمة المكان فأظلمت الدنيا وهي بعد نهار...**"[3]

نجد في التصوير السابق لوضع الخروج من زمن النوم كيف يعكس الراوي رؤية خاصة أو موقف من كل ما يحيط به، وهو يحدثنا عن الكهف الداخلي لكل منهم، كذلك وهو يحدثنا عن إشارات الاستفهام الضخمة التي تحول النهار لليل بهيم.

---

[1] غازي القبلاوي/موقع القصة العربي/اهل الكهف
http://www.arabicstory.net/index.php?p=text&tid=125

[2] غازي القبلاوي/ وجه لا يعرف الحزن/ ص:

[3] غازي القبلاوي/موقع القصة العربي/اهل الكهف

سنجد التفصيل في مصائر تلك الشخصيات وهي مصائر فاجعة تعكس قتامة الذات الرائية، تلك الذات التي لا ترى من خلال كهفها الداخلي إلا الكآبة أشواكا سوداء تنشب سمها في عمق الشخصية.

كما كان النص السابق (قصة أهل الكهف) كما رأينا مادة للراوي يؤسس من خلالها مادة القصة الرئيسية وأداة يرسم من خلالها رؤية خاصة في الحياة. لنتابع الواقع الذي سيجده أول تلك الشخصيات ونلمح البعد الحواسي في تصوير الراوي

"**الأول...**

(أ) وقف أمام الكهف مستنداً بيده على حافته الخشنة الرطبة..(ب)نظر إلى الأفق حيث المدينة..رفع نظره نحو السماء الزرقاء، التمعت النجوم.. سار خارجاً من كهفه متجهاً نحو الأفق ،نحو المدينة التي تركها بالأمس أو قبل مئات السنين..(ج) أمام الأسوار رأى الكآبة وردة سوداء تنشب أشواكها على قلبه ، حاول الابتسام وفتح ذراعيه لاستقبالها..(د) تذكر أحلامه المهترئة..أصابه حزن لا يدري كيف وصل إليه وراحت ذراعاه ترتجفان،(هـ) شعر بالبرودة تعتريه..سقط على الأرض جثة هامدة.. وغابت مع الغروب في بطون الضباع.. (و) أما الابتسامة فبقيت منحوتة على باب الكهف.."[1]

هنا كما رأينا من خلال اللغة الرمزية نجدنا أمام التمازج الحاصل بين الكهف الخارجي المصور من خلال حاسة اللمس في (أ) حيث نجده (خشن ورطب) بينما في (ب) وعلى الرغم من كلمة الأفق ذات البعد البصري فإن الأفق يبدو داخليا خاصة مع جملة (سار خارجا من كهفه) ويتأكد هذا البعد الداخلي في (ج) حيت تتجسم الكآبة ذات البعد المعنوي لتصبح قيمة محسوسة ترى، وتنشب أشواكها في القلب، في (د) نجدنا مع التذكر كقيمة داخلية و نخرج منه في (هـ) للخارج حيث البرودة شعور ملموس والجثة تصبح هامدة لا حركة فيها ونجدنا نتابع الصورة الرمزية ذات البعد الشعري التي تميز هذا النص في الأقفال الأخير لقصة الأول في المقطع (و) حيث يختلط وصف الابتسامة بين الداخل وكهف الذات والخارج حيث الكهف الذي كان مناما لهم.

بمثل هذا التلاعب الفني والشعرية يستمر غازي في توظيف النص السابق (قصة أهل الكهف) للانطلاق مباشرة ورفع الوضع الدرامي عبر الشعرية وعبر البعد الرمزي الخاص الذي يسم السرد والوصف.

سنجد كيف استفاد من القصة السابقة ليرسم تقسيمًا نصيًا يحكي خلاله عن كل شخصية على حِده مقسما النص للأول والثاني والثالث وهكذا.

---

[1] غازي القبلاوي/موقع القصة العربي/اهل الكهف

الشخصية الثانية كانت ذات بعد أكثر سوداوية حيث استكشف الثاني من خلال عينه الضيقة العالم المحيط فكان كل ما يراه من فواعل ومكونات للفضاء المكاني مثيرة أكثر للمزيد من الفشل والغثيان:

"**(أ) استيقظ..نظر حوله بعين كسولة..(ب) كانت شمس النهار تلقى أشعتها بعنف على وجهه..(ج)حاول النهوض لمعرفة إن كان الوقت حان لمواصلة الحياة..(د)أمعن النظر من خلال شق صغير في جفنيه إلى العالم الذي فقد البريق الذي كان عليه قبل مئات السنين..(هـ)شعر بالغثيان وأصابه صداع عنيف كأن آلاف الغربان تنعق في جمجمته.. تمتم محدثاً نفسه**

"**لم يتغير شئ**"..**(و) استلقى على ظهره نظر تجاه السقف الخشن..رأى خفاشاً مكوراً ومعلقاً بالسقف..شعر مرة أخرى بالغثيان والاشمئزاز يعتريه..(ز) بصق على الأرض ولعن العالم بمن فيه..وقال بصوت خافت" لا يزال الوقت مبكراً للاستيقاظ...** "[1]

إننا نرى في (أ) بداية رسم صورة خاصة للشخصية التي تعاني من كسل مزمن، كسل يدفعها لأن تتقي شمس النهار بإغلاق العينين كما في (ب) و(ج) و(د) ولنلحظ كيف يتماهى فقدان العالم لبريقه مع فقدانه هو ذاته لبريق البصر ثم تحول الصورة من رصد الخارج لرصد الداخل حيث نجدنا مع الشعور بالغثيان والاشمئزاز ثم كانت كل التصرفات في (ز) مجرد انعكاسات للحاصل في الداخل في كل ما سبق.

سنجد كيف رسم الراوي مأساة باقي الشخصيات حيث الثالث خرج في حالة شبه جنونية وسقط في نهاية الأمر من فوق الجبل :

"**..صرخ بهستيرية ومضى يجري بلا هدف..نحو أعلى الجبل مضى.. تعثر،راحت قواه تخور وعند القمة الحادة سقط تمرغ وجهه بالصخور والتراب الجاف..رفع رأسه نحو الأفق، رأى المدينة التي هرب منها زاد رعبه..هبت ريح ساخنة من وراء الجبل..وقف مترنحاً..ودون أن يفكر مرتين أو حتى مرة واحدة ..ألقى بما تبقى من جثته من أعلى الجبل إلى حيث القاع..تفتت الجسد وحملت ذراته الرياح الساخنة..** "[2]

بينما الرابع مات بدون أن تكون له أي أهمية لا هو ولا لحالة موته :

" **قبل أن تتم السنة الثلاثمائة مات الرابع ..لم يكن هذا بالشيء المهم لأن قصته لن تغير من مجرى الحكاية ..**"[3]

---

[1] غازي القبلاوي/موقع القصة العربي/أهل الكهف

[2] غازي القبلاوي/موقع القصة العربي/أهل الكهف

[3] غازي القبلاوي/موقع القصة العربي/أهل الكهف

إننا كما نرى أمام هزيمة وموت كل الخارجين على السلطة، إن السلطة قديمها وحديثها قبل ثلاثمائة سنة أو بعدها تظل دائما غالبة قاهرة، ويظل ذلك الكادح مجرد أداة تطحنها لتبقي على استمرارها. ربما لا يوجد كهف إلا كهف الداخل الذي قبع فيه الخامس:

"..كان الألم حجارة بركانية حادة تحملها الرياح فتصدمه بقوة، مدمرة ما تبقى من الروح المحطمة..استمر بالسير نحو الشمس الغارية لاعقاً آلامه محاولاً أن يجد شجرة عنب يستظل بها في هذا القفر..وظل يسكن في كهفه الذي يقبع بداخله..."[1]

السادس والسابع وقعا ضحية الثامن الذي باع كل إرث العلاقة مقابل بعض عظام حقيرة وستظل لعنة ما مارسه من خيانات حاضرة حتى في نص غازي (ثامنهم... بقية ما حدث) وكأنما أراد الكاتب بهذا الربط بين النصين أن يضعنا أمام لعنة الخيانة وما يترتب عليها لنتابع بداية قصة (ثامنهم) :

"يعدو مسرعا.. الأشباح تلاحقه، الجنون ينخر عقله، مرت ثلاثة أيام لم يقترب فيها من الماء.. وتلك الأطياف لا تفارقه، يستلقي على المال الملتهبة تحرق جلده، يتساقط الشعر من بطنه وصدره.. يلهث، الضوء المبهر يزعجه، راح يعدو حتى بلغ ملتقى النهرين"[2]

في المقطع السابق نتابع كيف ربط الكاتب من خلال العنوان بين نص سابق له (أهل الكهف) وبين نص جديد (ثامنهم.. بقية ما حدث) وجعل عبر هذا الربط يربط بين نصين سابقين، الأول عن حكاية أهل الكهف –كما سبق ورأينا– بينما الثاني يخص قصة سيدنا موسى عليه السلام ولقائه بالرجل الصالح. الربط تم من خلال العنوان بينما بداية قصة الرجل الصالح كانت مع كلمة (ملتقى النهرين).

التناظر هنا يحصل بين القصتين من خلال الحكاية نفسها وتتابعها أمامنا حيث نجدنا نتابع قصة خرق السفينة وقصة قتل الولد وقصة إقامة الجدار ومع استمرار السرد نجد ذلك الربط بين قصة الكلب الثامن وبين قصة الرجل الصالح معلم الأنبياء، وكيف قتله وكأنما هذا قد جاء تنفيذا لحكم سابق ولعنة تصيب كل خائن.

كتب غازي نص (ثامنهم ..بقية ما حدث) بنمط من الأسطرة لتلك اللعنة التي تحيق بخائن الجماعة، وجعل يحقق من خلال هذه اللعنة ومن خلال قصة اللقاء من النص ممتلكا لبعد إنساني وروحاني ويحمل قيمة أخلاقية خاصة. كما كان الراوي باستمرار يطرح رؤية خفية خاصة في هذا الثامن :

"راح يلوك ما تبقى من اللحم في فمه، باصقا الأشواك حتى لا يختنق بها"[3]

---

[1] غازي القبلاوي/موقع القصة العربي/أهل الكهف

[2] غازي القبلاوي/ وجه لا يعرف الحزن/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ ط.2007/1/ ص:65

[3] غازي القبلاوي/ وجه لا يعرف الحزن/ ص:65

إن تعبيرات (يلوك، باصقا، يختنق) تعكس موقف الراوي الذي اختارها ليعبر عن أفعال تلك الذات اللعينة ، ذات الخائن.

لنلاحظ هنا صورته وهو يصف شعوره بالغثيان من أكله لعظام رفاقه أو خيانته لهم:

"لا يزال طعم العظام التي التهمها قبل بضعة أيام يعود ليسبب له الغثيان.."متى أتخلص من هذا الطعم القاتل..؟!"[1]

وهنا سنجد المزيد من التركيز على ما تهجس به ذاته من أهوال كان قد عاشها، ومن ظلمات عميقة فيه هذا الحضور للبعد الداخلي الذي كان يبدو أشبه بالنبش في أعماقه كان قريبا من فعله الخارجي حيث كان ينبش لاستخراج الكنز من تحت السور الذي أقامه الرجل الصالح:

"بدأ ينبش حافة الصخور في منتصف الحائط، يحفر بكل قوة ويلقي بالتراب والحصى وراءه برجليه.. صور المشانق والمحارق تلاحقه.. ظلام الكهف لم يفارقه بعد .."[2]

سيستمر غازي في طرح القصة الخاصة بلقاء موسى عليه السلام بالرجل الصالح متناوبة مع الكلب الذي كان ثامن المجموعة في قصة نوم الكهف، وتحقق له من خلال حضور هذه القصة تفعيل القصة الأخرى ذات البعد الروحاني وجعله مناسبة وممكنة التحقق بالمعنى السردي.

كما مكنته قدرته المميزة على التصوير المناسب من جعل النص ككل حاملا لرؤى أكثر انفتاحا، ولعل القفلة النهائية للقصة من خلال المقطع التالي سترسم كيف جعل ذلك التعس اللعين (الكلب) ينام بهدوء منتظرا عقابه الذي لا شك فيه. هذا العقاب سيكون بيد الرجل الصالح ذاته:

"أسرع الخطى شمالاً .. شعر برغبة في الموت.. ثقل رأسه، بسط ذراعيه على الأرض وبدأ جفناه بالتثاقل.. كأن آخر ما لمحه ، رجل بهيّ فارع الطول يخرج من الأجمة، وفي يده صخرة كبيرة تستعد لأن تسقط على رأسه..."[3]

لاحظنا فيما سبق قدرة الكاتب على الاستفادة من النص السابق في خلق شخصيات وفواعل مختلفة، فكان في النص الأول (أهل الكهف) قد وظف الحكاية السابقة لكي يرسم شخصيات مختلفة متعددة ومتباينة في رؤيتها بينما في النص الثاني نحن مع مجموعتين مجموعة الخير أو شخصيات الطهر والجمال المكونة من النبي وخادمه ومعلمه في الجانب المقابل، هناك فاعل يمثل الرمز الخاص للخيانة وللانحطاط وأكل عظام الأصحاب وهو الكلب.

حكاية القصة لدى غازي متعددة ومختلفة عن هذا حيث نجد أيضا لديه النص الواقعي القريب من السيرة الذاتية حيث يحكي لنا عن هموم زملاء المستشفى في قصة (أصفعكم وأمضي)[4]

---

[1] غازي القبلاوي/ وجه لا يعرف الحزن/ ص:66

[2] غازي القبلاوي/ وجه لا يعرف الحزن/ ص:67

[3] غازي القبلاوي/ وجه لا يعرف الحزن/ ص:68

[4] غازي القبلاوي/ وجه لا يعرف الحزن/ ص:55

وكذلك هموم الطلبة والمشرفين عليهم في قصة (إن شاء الله تحج..)[1] حيث نتابع كيف يتعاطى الطلاب مع ذلك الشيخ القابع جنبهم، الراوي يركز على الجانب الإنساني عندما يرسم تلك الهوة بين الأجيال وذلك الشعور العارم بالوحدة الذي يشعر به ذلك الشيخ المصاحب للشباب في رحلتهم الدراسية.

البعد الإنساني كما رأينا يتم التركيز عليه بشكل أكبر في نهاية القصة عندما يشعر الشيخ بذلك الفارق الكبير بينه وبينهم. ويبدو الكاتب عبر ذلك الوضع السردي في لحظة رصد لحالة إنسانية شديدة الخصوصية.

[1] غازي القبلاوي/ وجه لا يعرف الحزن/ ص:69

3-4 الفضاء المكاني والقصة الليبية القصيرة قصة الدائرة لعبد العزيز الرواف[1]

لعله سيكون من الصعوبة بمكان فهم أبعاد هذه القصة العميقة دون الولوج لها من بعدها الفضائي أو المكاني، حيث تحرك القاص فيها على مستويين الأول كان داخليا ضمن وعي الذات العميق (للشخصية) بينما كان المستوى الثاني خارجيا. وبينهما كان يقوم برصد حالات الانشطار بين الداخل والخارج على ثلاثة مستويات متتالية، سنحاول هنا أن نرصدها ونتحقق من ذلك من خلال قراءة متتالية لهذه التحولات من الفضاء الشخصي الداخلي ذي البعد الذهني المحايث إلى الخارجي الذي ينتمي للبعد المشخص و المنتمي للفضاء الخارجي. ويتحقق فعل النسيان وهو عكس التذكّر، انشطار العلاقة بين الفضائين الداخلي والخارجي.

ولعله من المهم هنا التذكير بهذه الخصوصية التي يتميز بها النص، وهي خصوصية ذات بعد فكري، وتتماهى مع العنوان الرئيس للمجموعة (تهاويم) التي تعني فيما يبدو لي أشبه (بأشياء تلوح غير واضحة) في الذهن. هذه التجربة من الكتابة الذهنية التي نراها في هذه القصة وفي بعض نصوص عبد العزيز الأخرى يكمن جمالها غالبا في هذا البعد الفكري الذي يكمن ضمنه السرد الذي يمكن الكاتب من تعويض غياب تلك اللغة عالية الشعرية التي نجدها عند البعض الأخر من كتاب القصة في ليبيا. بل وتجعل من النص ممتلكا لخصوصية وفرادة داخلية سردية وتنظيمية سنحاول هنا أن نجسها.

الفضاء الداخلي كما أسلفنا هو الذي تقبع فيه تلك القيم والأسماء والمعاني داخل الذهن البشري وهو عمق كينونة تلك الذات وسر وجودها، بينما الفضاء الخارجي هو الفضاء الذي تجد فيه تلك الشخصية أمامها الشخصيات الخارجية ومكونات الفضاء المكاني التي تصبح نتيجة لفعل النسيان هذا فاقدة للمعنى، أي مشخصة ضمن فضائها الخارجي دونما أي وجود يذكر لها داخليا. المدخل للبعد الداخلي الشخصي هي تلك الصورة ذات البعد اللمسي والبصري من التصوير، حيث نجدنا نتابع خلالها الشخصية النمطية ذي الرأس الأصلع الخالي من الشعر، في نسيج دماغي موجود تحت تلك الطبقة الجلدية الملموسة. ومن خلال هذه الصورة نتابع البعد العميق لدائرة النسيان تلك.

> " **أفاق مذهلا يحك وسط رأسه الخالي من الشعر تقريبا محاولا استنتاج ما كان يريد فعله مباشرة عند استيقاظه من نومه .**"[2]

ثم نجدنا مع فعل النسيان وهو عكس التذكر الذي ليس إلا ربطاً بين صور الداخل أو العمق و البعد المحايث سيميائيا وبين الخارجي أو التحقق، حيث يقوم الذهن البشري بالربط بين الدال والمدلول من خلال تلك العلاقة القائمة بينهما.

---

[1] عبد العزيز الرواف/تهاويم/ منشورات المؤتمر/ط.2006/1

[2] عبد العزيز الرواف/الدائرة/ص:20

النسيان بهذا الشكل هو عزل لفضاء الداخل عن فضاء الخارج أو عزل لفضاء المعنى داخل الذهن عن فضاء الدوال (النصبات)[1]الخارجي.

فنحن بذلك نجد الدائرة الخارجية تتضمن فقط الأسماء، وهي دائرة ليست مكانية بالمعنى الظاهر ولكن نتيجة لما للأسماء من بعد فضائي وحيز في ذهن تلك الشخصية فإنها تمثل هذه الحدود الظاهرة الأولى للفضاء الخارجي للقصة.

إننا أمام انعكاس الأشياء ضمن هذه الدائرة الداخلية/الخارجية بحيث تطمس الوجوه وتصبح كلها متشابهة بلا معنى. وهو ما يحقق الوجود لنسيان الأسماء حيث يستمر هذا الحضور النسياني لتتجسد المنسيات وتصبح هذه المادة المرئية الدالة فاقدة لمدلولها.

"**بدا الهلع و الخوف يحل محل السكينة والطمأنينة التي سكنت نفسه لبعض الوقت ومن جراء هذه الحالة الجديدة زحفت ضبابية غريبة على الوجوه ماسحة عنها كل دليل يطبعها بطابع الاختلاف و يوسمها كهوية لأصحابها و أفقدتها بالتالي إمكانية تحديد الاختلاف**"[2]

الأسماء التي كما نعلم لها رصيدها في الفضاء الداخلي الذهني يقابل الوجوه في الفضاء الخارجي البصري على الرغم من طمس معالمها –حاليا– تصبح تجسيدا لمفهوم الدال الذي فقد العلاقة التي تربطه بمدلوله وهي إذ تمتلك هذا البعد المفهومي (الإدراكي الداخلي) في دائرة مفهوم النسيان والمكاني الخارجي في تحققاته الخارجية، تصبح وجها مشخصا لقيمة عميقة ليس لها وجود خارجي و تحقق وجودي لمعنى خارجي ليست له قيمة داخلية ويظل ذلك الرأس قليل الشعر هو المفصل الرابط بين العاملين باعتبار كينونته الزوجية: الداخلية المكونة من الدماغ وما يحتويه من رصيد من التذكرات أو النسيان وخارجية مكونة من تحققات تلك التذكارات أو عكسها من نسيان على الأكوان المرصودة بالسرد.

الخطوة الثانية من خطوات النسيان تلك ذات بعد خارجي وإن كانت تمتلك بعدا داخليا حيث نتابع كيف يتحقق نسيان كل الأمكنة وهي بذلك تمثل انمحاء العلاقة بين الذات والتجربة وفقد لعلاقة بين طرفين مختلفين عن السابق، حيث كان السابق انمحاء العلاقة بين الدال والمدلول حيث تصبح كل المرئيات ضمن دائرة النسيان تلك، ذات بعد واحد، ولا يتحقق لها باعتبار اختلافها أي حضور.

لنتابع هنا المقطع التالي :

---

[1] يعتبر مغهوم النصبة من المفاهيم العميقة في التراث الربي القديم حيث يعتقدون أن الأشياء دالة بذاتها وبأنتصابها امام الحواس ولعل أهم من يمكن قراءة ذلك عنده الجاحظ في كتابه الحيوان الجزء الأول.

[2] عبد العزيز الرواف/الدائرة/ص:20، 21

"تلك الدائرة اللعينة لم تتركه يهنأ كثيرا بما وصل إليه فاتسعت أكثر و أكثر زاحفة على الأماكن التي يعرفها ماسحة عن تضاريسها كل اختلاف جاعلة منها مكانا واحدا." [1]

نحن إذن أمام انمحاء العلاقة بين الذات والتجربة مع الفضاء المكاني الخطوة الثالثة من خطوات التحول الحاصلة هي على صعيد العلاقة بين الذات والوجود حيث يتحقق عبر الغيبوبة تأكيد اختفاء ذلك الرابط بين الذات والوجود، بل يتحول الوجود الذاتي لتلك الشخصية إلى اللاوجود عبر حالات النوم المستمر والغيبوبة التي غالبا ما عاشت تلك الشخصية تحت وطأتها حيث تستمر الدائرة في التنامي، ليرصد لنا القاص في آخر القصة فشل كل المحاولات للخروج من جب النسيان تحت وطأة الغيبوبة المستمرة التي تمثل هذا ذاتها فضاء داخلي/خارجي بديل عن الفضائين السابقين،

لنتابع هنا كيف تطورت تلك العلاقة (نحو الفقد) بين الذات والوجود

"نهم الدائرة الغريبة طغى على حياته بقوة و أصبحت تُضيق الخناق على حالات صحوته لتجعلها قليلة و متباعدة . (...) دائرة الغيبوبة و نهمها يتسعان اكثر فاكثر ليستمرا في التهام حالات صحوته القليلة ليجعلاها نادرة الحدوث . آخر حالات صحوته النادرة خطر له فيها الكتاب .."[2]

كما يصبح الصباح كزمن قادم بعد النوم، مفتوحا على طموح لا يبدو تحققه كبير الفرص، حيث في الصباح يرصد لنا الراوي تلك الحالة من الذهول التي ارتبطت بذهن الشخصية ويرسم لنا نفس التشخيص النمطي لها (وسط رأس خال من الشعر).

إن أهم ما يميز هذه القصة هو ذلك النظام السردي الحاصل بين الداخل والخارج على مستوى الفضاء المكاني وبين الفواعل المتبدلة (الدال/المدلول، الذات/ التجربة، الذات/الوجود).

---

[1] عبد العزيز الرواف/الدائرة/ص:21

[2] عبد العزيز الرواف/الدائرة/ص:21

خاتمة

حاولنا في الفصل الأول من هذا الكتاب متابعة أعمال ثلاثة كتاب ليبين وذلك بغية رصد كيفية تباين التوظيف للأدوات السردية، إذ نلاحظ مع بشير الهاشمي (برغم تلك المرحلة الكتابية التي ينتمي لها) خروجا في بعض نصوصه عن السائد، وقدرة على توظيف تقنيات سردية متقدمة، إذ كان الراوي كما تابعنا في الفصل الأول، يمارس الدخول والخروج من الشخصيات بسهولة، كما تابعنا الاشتغال على الحواس غير البصرية، كذلك وظف الراوي تقنية التواتر الزمني، وهي كلها تقنيات تعد مبتكرة في زمنه، كل ذلك جعل من بعض نصوص بشير الهاشمي مميزة. بينما سنجد الاشتغال المختلف عن اغلب السائد عند الدخول ومحاولة رصد تجربة عبدالله الغزال القصصية، حيث تقدم (السوأة) درسا مهما في تقنيات الرؤية السردية، إذ ينتقل بنا الراوي في تجربة مميزة لتكون الرؤية عبر معبر غير إنسي وإنما نجدنا أمام وعي (الغراب) ويرصد لنا العالم من زاوية رؤية ذات الغراب تلك، بل ينتقل أحيانا ليرسم ذلك الانفعال الشديد الحاصل داخل عمق الغراب، هذا التوظيف لم يكن عبثيا، ولكن كان مادة ليجد الراوي وخلفه الكاتب مادة لبكاء شرور هذا العالم، فأصبح ذلك الغراب المتماهي مع مفهوم السوأة وقصة القتل الأولى القديمة، هو المعبر المناسب الذي تمر عبره عدسة السرد لتلون الأشياء بألوان وعيه. وفي قصة البكماء أيضا تابعنا كيف يتم توظيف اللفظ المناسب للقناة التي تعبرها الرؤية .

في نص (نجاة) لمحمد زيدان، نجدنا نتابع تذلك التحول من الداخل للخارج ومن الذاتي لغير الذاتي، عبر رسم أوضاع الشخصية وما تشعر به، ويصبح ذلك الشعور هو الأداة المشتغل عليها لتفعيل السرد. حضرت أيضا ضمن نص (نجاة) الصور الحواسية لتعاضد الغرائبية ونجدنا في عمق تلك الذات المأزومة وهي تعيش لحظات الخوف والترقب.

في الفصل الثاني تابعنا جماليات الاشتغال على المستوى النص حيث وجدنا مع نص يوسف بالريش (عناق الغروب) كيف تدور غالب القصص في إطار وظيفة العناق تلك، بحيث أصبح العنوان بهذا الشكل تلخيصًا للنصوص، وجامعا لما تشتت من حكايات قصص المجموعة، بينما تابعنا في القراءة السريعة لمجموعة السوأة كيف تشتغل العتبة على مستويين: المستوى الأول خارجي باعتبارها نصا موازيا تحيل على عوالم يريد الكاتب أن يضعنا فيها بينما المستوى الأخر مستوى داخلي جمالي إذ تتحول العتبة أداة لبناء النص السردي ومادة ترمز للبعد الخفي للقصة الذي لا يظهر على السطح الخارجي للسرد. بينما نجد في نصوص سعيد خير الله ذلك التوظيف المميز للعنونة بوصفه رسالة بين الذات والقيمة إذ تصبح العودة كما رأينا منطقة بين فكرة العودة وبين وادي العودة (في مدينة الكاتب طبرق) كما نجد تلك الرؤية التي تعبر بشكل غير مباشر عن القلق، وهي تتضافر مع العنونة لخلق ذلك التعبير المستمر عن الرغبة في العودة، ويصبح كل ما يرى في الخارج دافعا باتجاه تلك الثيمة الرئيسية التي عبرت عنها العتبة فالعتبة بهذا

الشكل جامعة لكل شتات النص مفسر له. بينما سنجد في نصوص أخرى للكاتب توظيفات مختلفة تختلف باختلاف القيمة التي يحملها العنوان حيث في قصة (وجه في مرآة السراب) نجدنا في فضاء مفتوح لا يكاد يحدد وهو ما يعكس ذلك التماهي بين النص و القيمة المبثوثة عبر العتبة.

كما نجد في نصوص خليفة الفاخري ذلك التوظيف المميز للعتبة وللنص السابق، فالعتبات غالبا مستقطعات من كتابات كتاب كبار. هذه الكتابات تأتي لتعبر بشكل غير مباشر عن رؤية الكاتب، ويطرح عبرها تلخيصا لما يراه، بينما سنجده بالرغم من تلك المرحلة النصية التي ينتمي إليها زمن نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي، يحسن توظيف النصوص السابقة، فنجد في نصوصه حكايات قديمة متعددة ومختلفة تتداخل مع النص الواقعي، وهو ما يجعل الحاضر أمام الماضي كل ذلك للمساهمة في المزيد من الإظهار لوعي ذوات شخصياته.

في الفصل الثالث حاولنا أن نتابع جماليات حكاية بعض القصص الليبية وهو اشتغال ضمن ما نعرفه بسرديات الحكاية وحاولنا أن نبحث عن ذلك النظام المخفي ضمن بناء الحكاية حيث تابعنا في قصة إبراهيم بيوض (المفترق) ذلك التناقض بين عالم يهوي يمثله الضريح وعالم يتكون يمثله المهندس، وبينهما تنتصب عنونة القصة بالمفترق لتعبر عن ذلك التناقض، القصة بهذا الشكل تصبح أداة لرصد العالم من خلال تباين الشخصيات وانتماءها الزمني والمكاني.

كما تابعنا في مجموعة الفستان الأبيض لرحاب شنيب كيف تعتمد الكاتبة على إيراد حكايتين مختلفتين ولكن بينهما نوع من التعالق فنجد تلك العلاقة بين حكاية العنكبوت وفريسته وبين لعبة الأنثى والذكر وفكرة الإغواء. هذا التماهي يتم بشكل غير مباشر، ويصبح ثيمة مركزية في غالب حكايات قصص مجموعة الفستان البيض. كما في القصة المعنونة بالفستان الأبيض حيث نجدنا أمام حكايتين: الحكاية الأولى عن مأساة صاحبة الفستان الأبيض والثانية مأساة الشخصية ويمضي السرد لنجدنا معهما في امتزاج كامل. كما تابعنا كيف حقق غازي القبلاوي عبر عنوان قصته أهل الكهف، وكونها تحيل على نصًا سابقًا، لفكرة السطة للظهور دون أن يقع في المباشرة الفنية. شخصيات قصص غازي تتباين وتتعدد عمريا وزمنيا وهي بذلك مادة رسم عبرها المسافات الفاصلة بين الأجيال والأزمنة. في قصة الدائرة لعبدالعزيز الرواف تابعنا تلك الفضاءات الذهنية أو ذات البعد الفكري التي تصبح أداة لرسم الواقع وهو ما يتماهى مع عنوان مجموعته تهاويم.

القسم الثاني

سرديات الأنواع والسرد القصصي

الفصل الرابع

سرديات الأنواع و تفكيك النص

محاولة لتجنيس كتاب (غربة النهر) لخليفة الفاخري

الفصل الخامس

التداخل النوعي في القصة الليبية القصيرة الحديثة

الفصل الرابع

سرديات الأنواع و تفكيك النص

محاولة لتجنيس كتاب (غربة النهر) لخليفة الفاخري

4-1 مدخل عن كتاب غربة النهر

4-2: الخطاب السردي ولغة المقال الصحفي.

4-3: النص السردي مع الخطاب الساخر/ قصة أحاديث المدينة نموذجاً.

4-4 تداخل الخطاب السردي مع الخطاب الشعري و تقنيات السيرة الذاتية "مدينة بلا قمر".

4-5: الخطاب السردي مع خطاب الأسطرة العكسية/ قصة (هذا كل ما هناك) .

4-6 لخطاب السردي مع قليل من روح السيرة و المقال في قصة بنغازي العجوز.

4-7 السرد النمطي الممزوج بالعجائبي في نص الموت الكريه.

4-8 خطاب سرد الأعماق المشوهة والخطاب التأملي ضمن إطار المقال.

4-9: عن فن القصة عند الفاخري.

4-1 مدخل عن كتاب غربة النهر

كُتِبَ في الصفحة الداخلية من الكتاب **(مقالات)**. كما نجد تنويهاً من الكاتب يقول فيه "**هذه مجموعة من مقالات نشرت منذ زمن في صحيفة (الحقيقة)...**"[1]

إننا كما نرى أمام وصف الكاتب لعمله بمجموعة من المقالات. وهو يؤكد بذلك أن ما أمامنا ليس قصصاً. وما يبدو لي أن خليفة الفاخري أراد أن يحمي نفسه من تصورات المحدودين زمن كتابته، ذلك أننا لا زلنا نعاني من عدم القدرة على استيعاب حقيقة انفتاح السرد ليستوعب أجناساً أخرى كالتأمل الذي هو من روح المقال التأملي، على الرغم من أن السردية في النصوص السابقة حاضرة بقوة، بل أن بعض النصوص تتمثل فيها القصة القصيرة بشكل كبير.

4-2: الخطاب السردي ولغة المقال الصحفي:

أولاً: مدخل

يتحقق في النص الأول من نصوص كتاب غربة النهر ما يمكن (دون توجس من أي خطأ يرتكب) وصفه بالمقال حيث نص (التجربة) يمثل نمط كتابة المقال الواضح - البين الفارق- بينه وبين النص القصصي ويمكننا اعتباره من جنس المقال من خلال محورين، الأول المادة التي يحتويها التي تتمثل في خلاصة تجربة تقدم بطريقة علمية بعيدا عن السردية.

أما المحور الثاني فهو نمط الخطاب حيث نحن هنا أمام خطاب يتضمن كلاماً مباشراً محدداً عن مفهوم التجربة (سابق الذكر) وعبر متكلم علوي هو (الكاتب) ونبدأ منذ اللحظة الأولى في النص نتلقى نمط خطابه العلمي بطريقة غير قابلة للجدل وليس في خطابها أي انفتاح تأويلي.

ثانياً: المقال المخلوط بالسرد في (نارك ولاعة يا بلادي)

يختلط في نص نارك ولاعة يا بلادي نمطان من الكتابة، حيث نجدنا مع الخطاب السردي للقصة النمطية ثم نتحول لخطاب المقال الصحفي بحيث يندمج ضمن هذا النص السردي مع كتابة المقال ويصبح السرد مجرد مدخل لتحقيق كتابة المقال الصحفي الذي يتناول من عِدة مستويات العلاقة بين المواطن الليبي (زمن الكتابة في أواخر الستينات) وبين وسائل الإعلام سواء على المستوى الرسمي أو المستوى الشعبي، كما نجد ضمن لغة المقال موقف الكاتب فيما يبدو من الكثير من الأخطاء الاجتماعية كانتشار الخمور وتحولها لمصدر للمتعة كذلك النمط الخاص من الاحتفال والموسيقى في الإذاعة وطبيعة الشخصيات المشتغلة بذلك والعديد من القضايا الأخرى، لنتابع هنا كيف تمّ الدخول المباشر وطرح رؤية من قضية أخلاقية واجتماعية وقبل ذلك كله دينية، حيث في البداية نحن مع السرد ثم (في المقطع (أ) ثم ننتقل للغة المقال في (ب) التي تختلف في خطابها وموضعها وطريقة اشتغالها

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان/ط:1/1994م.

"(أ) ونزعت من قلبي ذلك الناي، والجنيات الممتلئات بالحماقة والنزق، وشرعت أتلمس طريقي مع بقية الرفاق بقدمين مغمضتين تماما، وأرنو إلى االأصدقاء الذين زرعهم الشيان بنفسه في المقاهي مثل حزم الصبار، منصتا إلى حديثهم الموصول عن إباحة الخمر في طرابلس ومنعه في بنغازي !!

(ب) فيا سادتي الكبار هل ثمة طريقة أخرى للشعور بالانطلاق غير تلك الزجاجة الحارقة ولفافة الحشيش المبتلة بالبصاق؟

وهل ثمة وسيلة أخرى لتوعيتنا غير برامج إذاعتنا المبجلة ؟ وهل تتوقعون أن تلد أنديتنا الفاضلة جيلا صالحاً متكاملاً ذات يوم؟." [1]

سنجد بنفس النمط ولكن بطريقة مختلفة بعض الشيء، نص (الحمار ذو الأجراس)[2] حيث نتابع لغة المقال الخالصة غالبا التي تتدرج ضمنها روح السرد قليلا ، كما نجد بطريقة يتم فيه الامتزاج بطريقة متميزة ومنذ البداية نص (أعطنا تجربة)[3]، حيث يتم الامتزاج منذ لحظة الأولى للسرد وليس عن طريق تتالي نوعين داخل نص واحد كما حدث في نص نارك ولاعة يا بلادي.

ثالثا: المقال المخلوط بالخطاب الساخر

سنجد في كتاب غربة النهر أكثر من نص بنفس النمط المذكور سابقاً، مع بعض الاختلاف كنص جارتي العزيزة حيث برغم أن الخطاب يبدو ذا ظاهر سردي فإن الكاتب شيئا فشيئا يبرز معبرا عن رؤيته الخاصة في قضية محددة هي قضية غلاء المهور وهي قضية اجتماعية وينطلق من مخاطبة الجارة العجوز ليحكي عن حكايات شهرزاد ويعود لنجده في مرحلة ما يتكلم بشكل مباشر عن القضية المذكورة

"فالزواج لدينا مجرد قمار !

قمار يعتمد على مدى ما يتحمله المرء من إذلال وابتزاز، فيما تواجهه مثل حبل المشنقة ديونه المتبقية على كتفيه كلما فكر شعر ببركان يغلي في أعماقه."[4]

لنتابع هنا الخطاب الساخر الذي يتم توظيفه لتحقيق القصد من المقال الذي يبدأ من العنوان (أسواق العار) ويستمر مغلفا كل خطاب كاتب المقال

"حسنا ..

أنت أجمل..

أنت أطول..

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 44،43

[2] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص،59

[3] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 97

[4] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص،54

أنت متكاملة على نحو ساحر.. وتساوين وزنك ذهبا !

لكنك في الواقع لست سوى وعاء من الفخار..وعاء منتصب فوق مائدة البيت بلا ذوق"[1]

وبهذا يتضح أمامنا كيف تمّ خلط لغة المقال المبني على الدقة والانتقاد المباشر مع لغة الخطاب الساخر الذي يقترب من السرد بشكل من الأشكال.

4-3: النص السردي مع الخطاب الساخر/ قصة أحاديث المدينة نموذجاً

سنجد في النص التالي (أحاديث المدينة) أن الكتابة تندرج ضمن الكتابة السردية ولكن ينفتح الكاتب هنا بتجربته ليوظف تقنيتين متميزيتين،

هما الصيغة التي يستخدم فيها ضمير المخاطب في مخاطبة من الراوي للمروي له، أما الثانية فهي من خلال نمط الخطاب الساخر الذي نجده حاضرا بقوة حيث منذ الصفحة الأولى نجدنا مع ذلك النمط من الخطاب الساخر[2]

" **حياتك عجيبة..أنت يا سيدي، حياتك عجيبة، وقلبك واهن النبض، وعيناك تكادان أن تنطفئا، وعودك مثل مسمار قارب عتيق.. وجيوبك بها ثقوب!**

وفيما تجلس أمام دكانك المكتظ بصناديق الخضروات والذباب، يتبدى السوق مثل سرداب محفور في جوف مقبرة، ذلك السوق ومتاجره الهرمة..."[3]

ويستمر الراوي بنفس النمط من الخطاب الساخر موجها أمامنا خطابه (نحن المروي لهم) للمخاطب المجهول أو شخصيته النمطية التي اختارها ليرسم هول تعاستها.

يتحرك الراوي في رصده لعوالم تلك الشخصية المخاطبة وفق نظام من الرصد ينطلق من جزئيات محيطة بها ليشكل عالمها ومحيطها الاجتماعي والثقافي ويصنع لها فضاءها الحقيقي الذي تعيش فيها لحظاتها الذابلة.

فهو يحدثه عن ابنته المطلقة وعن زوجته وعن الرفاق في السوق وأحاديثهم و التفاهات التي يتناولونها والتباين الحاد بين قضايا حواراتهم التي محورها القضايا الكبرى كحرب فيتنام وغيرها واقع معيشة أسرهم حيث تعيش زوجة (المخاطب) تحت ضنك الفقر والتخلف الذي يدفعها للمزيد من طقوس استجداء قبر (الولي) للتخلص من ربيبتها المطلقة وأولادها الأربعة.

من زاوية الرؤية في هذا النص سنجد تفاعل الراوي مع الشخصية والانطلاق من وعيها كقناة يتم عبرها رسم الصور.

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص،55،56

[2] الخطاب ساخر بحسب رؤيتنا ضمن ما نعرفِّه بسرديات الأجناس هو نمط من الخطاب المتعالي وسابق عن الكتابة السردية وهو حاضر في أجناس أخرى كثيرة وهو كخطاب نوعي يخرق النمطية التقليدية للخطاب الروائي النمطي.

[3] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص،21

فالصور تعبر بدقة عن ذلك الوعي. لنتابع هنا نمطية الرؤية التي تطرح "**كل ذلك، يا سيدي، يذر قلب المرء مثل قطعة قديد متيبسة، ويدع حاجبيه معقودين ببعضهما على الدوام (...) مثل برغوثة!**"[1]

بينما نجد الصورة هنا ليست الصورة الغالبة على نصوص الفاخري باعتبار انتماء هذا الخطاب للخطاب الساخر الذي لم يكن خطابه الدائم. التأمل ضمن النص السابق نجده يتحقق عبر رصد الراوي الكلي لحياة الشخصية، إنه تأمل ناتج من خطاب ساخر ويطرح رؤية خاصة في حياة الشخصية وموقف من العمر وكيفية تبديده بطريقة غير مباشرة كما هو معتاد في حالات توظيف الخطاب الساخر.

4-4 تداخل الخطاب السردي مع الخطاب الشعري و تقنيات السيرة الذاتية "مدينة بلا قمر"

يبدو نص "مدينة بلا قمر" بحكم التقنيات الخاصة المستخدمة فيه قريبا من نمط كتابة السيرة الشخصية المختصرة، ولست أعنى بالطبع سيرة الكاتب "خليفة الفاخري" ولكن سيرة الراوي أو الشخصية الوهمية التي عبرَّت تلك الكلمات التي صيغت بنمط الخطاب المعروض[2] عن وعيها. وتتحقق السيرة وتبدو للمدقق من خلال عِدة مؤشرات، منها الكلام بضمير المتكلم، ثم التغطية السريعة لأزمنة طويلة، أو لعمر طويل، من خلال تقنيتي التلخيص والتواتر[3] الزمنيتين. كما يمكن أن يؤكد هذا (البعد السيري) أو خطاب السيرة من خلال الموضوع نفسه الذي يرسمه الراوي، ونجده يتسم بالذاتية، والإفصاح عن خلاصة تجربة شخصية.

ونجد من زاوية أخرى أن الراوي قد وظف الخطاب الشعري (الرومانسي) ممزوجا بالسيرة سابقة الذكر، ليتم تقديم الشخصية بشكل غير مباشر، وليمتلك الخطاب تعبيريته الخاصة ولتمتلك الشخصية نمطيتها الخاصة أيضا.

وبالبحث هنا عن الرؤية نجدها تعبِّر بشكل مباشر عن الشخصية الخاصة، وتأتي مختلفة بالطبع عن الكثير من الشخصيات الأخرى التي شخصَّها "خليفة الفاخري" في نصوصه الأخرى، حيث نجدنا مع الشخصية الرومانسية المتألمة وتأتي في نمط من الخطاب سيري ممتزج –كما أسلفنا – بالرؤية والتعبير عن الذات.

"**ماذا أحكي ؟**

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص،21

[2] يقصد في السرديات بصيغة الخطاب المعروض تلك الصيغة التي يتحقق فيها الخطاب بواسطة الحوار، الذي قد يكون ذاتيا (مونولوج) فتسمى الصيغة بالمعروض الذاتي أو خارجيا (حوار) وتسمى بالمعروض الذاتي المباشر وغير المباشر.

[3] التلخيص هو نمط الخطاب الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، حيث يتم فيه تلخيص حكاية طويلة الزمن في عدة سطور، بينما يقصد بالتواتر هو سرد الحدث بصيغة دالة على تكرار حدوثه وهي تقنية يتم بواسطتها مع التلخيص رسم سريع لمرحلة طويلة من عمر شخصية أو مجتمع سردي.

فلقد كانت في قلبي سبع كلمات وحزمة أشواق دافئة، وجناحا نورس كلي البياض مثل لجة، وزاوية صغيرة يتثاءب في عتمتها الفراغ، و آهة تتسلل عبر صدري باتصال."[1]

لنتابع فعل التصوير ولنعلم أن الرؤية تأتي بطريقة غير مباشرة عبر قناة المتكلم (صيغة الخطاب المعروض) ونلاحظ أن القناة ذات لون غير معتاد وهذا ما جعل من الخطاب (مختلف وغير عادي) وعبَّر عن شخصية خاصة تبدو خامة جاهزة لينطلق منها الراوي، ومن بعد تأملي، ويرسم فجاعة ما يراه ويشعر به كفنان، والشخصية هنا مثال نمطي للشخصية الرومانسية المتألمة والحالمة في الوقت نفسه. سنجد هنا أن الصورة تتشكل (على مستوى حاسة البصر غالبا ولكن اللمس أيضا يكون حاضرا ليكمل باقي كيان تلك الشخصية المراد تشخيصها، لنتابع هنا كيف تتشكل الصورة المذكورة وكيفية فعلها ونمط اللفظ المستخدم لإنشائها وطبيعة التناول بواسطة الكلمات التي تتناص مع عوالم خاصة.

"لقد أحببت مدينتنا ذات يوم ، وطوفت في كل دروبها على نحو مسعور، إلى أن تمزق حذائي..وقدماي كذلك. ولكنى لم أتوقف قط ، وشرع بصري يتمسح كقطة ودودة بوجوه الآخرين بحثا عن عينين سوداوين مثل عشين لأنفض فيهما تعبي، وأستريح.

وامتلأت رأسي بأغبرة الطريق..ورئتاي..

وإذ بدأت الشمس المتوهجة تحفر جبيني، ظل قلبي قاحلا تماما كحقل نسيته الغيمات الرمادية منذ زمن بعيد، وصدىء حلمه بالمطر"[2].

ونلحظ من المقطع السابق الصور التي يتم تشخيصها التي ترسم أمامنا كما أسلفنا وعي تلك الشخصية حيث ألمها لا ينتهي وهي ودودة كقط، تبحث عن العش والهناء والسعادة، ويتحقق كما نرى ضمن الصور السابقة ذات البعد البصري (حاسة البصر) حضور اللمس كما أسلفنا عبر أفعال الشخصية وتمنياتها العميقة البعيدة (تمزق الحذاء فيه لمس، كذلك تمسح البصر كقط، ملمس العش ودفئه، وأغبرة الطريق التي تلامس الرأس وتملأ الرئتين، والشمس التي تمارس فعل الحفر (أو اللمس العنيف) للجبين. الصدأ أيضا في القلب له إيحاء (وليس حضور لمسي).

4-5: الخطاب السردي مع خطاب الأسطرة العكسية/ قصة (هذا كل ما هناك)

نقصد بالأسطرة ذلك التفخيم أو التعظيم من الراوي لإحدى الشخصيات في ذاتها أو في قيمها الثقافية والاجتماعية أو للفضاء الروائي أو لزمن ما أو حدث ما، ونجد من أهم رموز هذا الاشتغال عربيا (إبراهيم الكوني) الذي قام في أغلب أعماله بأسطرة قبائل الطوارق وقيمهم ومكوناتهم الاجتماعية ورؤيتهم للأشياء.

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص،31

[2] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص،31

بينما نقصد بالأسطرة العكسية الفعل العكسي لما تحدثنا عنه سابقا فهو تسفيل وازدراء وامتهان لشخصية ما، أو قيمة ما، وهو بذلك نمط من السخرية ولكنها حادة وشديدة، ومن الممكن أن ننسبها لما يعرف بالسخرية السوداء.

سنجد منذ البداية القاص يعطينا نبذة عن الموضوع لكي يجعل من علوية إدراكه منطقية، حيث نجد في عتبة سابقة لنص ما يلي :

"**أتيح لي أن أشاهد أحد رؤساء التحرير وهو يحاول الرد على مقال أحد الكتاب وهذا تقرير عما يحدث**" [1]

إننا كما نرى أمام عتبة أولى يضع فيها الكاتب أمامنا منذ البداية سر قدرته على الاطلاع العلوي على تلك الشخصية، وهو إذ يحاججنا بهذا الشكل، يجعلنا غير قادرين على اتهامه بالمباشرة والسيطرة على الشخصية، ولا نملك إلا التسليم له ومتابعة ما سيلي من سرد

"(أ) **رئيس التحرير ممتلئ غيظاً..ممتلئ حماقة وغيظاً مثل ديك مستثار، فلقد ظل طوال أسبوعين يلتقط الكلمات الحاقدة في صدره، تمهيدا لنحتها في صورة مقال قاتل للرد على ما كتب عنه..**

(ب) كان جالسا في مكتبه مغتماً، يأكل أعماقه كضبع مصاب، فيما كانت قطرات العرق تتحدر من فوق قبة رأسه ..وتتقاطر من ذقنه على نحو رتيب"[2]

نلحظ من خلال النظر في المقطع السابق كيف تم في (أ) إعطاء صورة بانورامية عن وضع رئيس التحرير ثم نجد الراوي في (ب) يبدأ في رسم الصور التي تجعنا نتفاعل معه في النظر سلبيا للشخصية حيث الصورة التشبيهية الناتجة عن وصفه التي تنتهي به كضبع مصاب ثم صورة الرتابة التي تغلف انزلاق العرق فوق جبهته كلها تدفعنا كمروي لهم للتفاعل معه ضد تلك الشخصية.

إن وتيرة انفعال الشخصية تتزايد أمامنا، حيث فيما يمارس الراوي عبر التقنيات السردية المميزة طرح رؤيته أمامنا نجد تصاعد حِدة الشخصية وارتفاع النسق الدرامي، وفي الوقت نفسه نجدنا أمام حوارات منقولة سواء من الطرف الأخر الذي ينتوى رئيس التحرير مهاجمته أو من عمق رئيس التحرير المهتاج نفسه. لنتابع هذا المقطع الذي يتم إنشاءه بسلاسة سردية

"**– لقد قال إنني أواصل المدح ببلاهة، حسناً، سأريه كيف أستطيع أن أشتم المرء حتى يمسخه الله قملة ..سيرى !..**

كذلك قال بصوت مرتفع، خابطاً المكتب بقبضته..ثم هدأ قليلاً بعدئذ، وأنشأ يردد..."[3]

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 73

[2] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 75

[3] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 76

إن المقطع السابق كما نرى يعكس أمامنا رؤية الطرف الأخر ويزيد من رسم بلاهة الشخصية وبذلك نجدنا أمام موقف سلبي فيه تحامل من الراوي على الشخصية، هذا الموقف كما رأينا يتم (عبر عدة مستويات) وهو ما يحقق الخلل في العلاقة التقليدية بين الراوي و الشخصية التي كانت تتم عن طريق علاقة غير واضحة تتميز بالأحادية في التعاطي والمباشرة.

سنجد المزيد من الأخبار التي تعكس لنا نمط الشخصية كتطليقه لزوجته بسبب دخولها مرتين عليه وهو يكتب، وكذلك منعه للجميع من الدخول، ولكن كل ذلك يعد من طرق السخرية التقليدية، ولعل ما نراه متميزا ومتقدما عن المرحلة التي كان خليفة الفاخري ينتمي لها هو في طريقته في التصوير التي تعكس أحيانا بشكل غير مباشر وفي رمزية موقفا من الشخصية ساخرًا حاد السخرية، لنتابع هنا آخر النص بعد أن تمّ عن طريق غير مباشر من خلال (رئيس التحرير) تصوير الشخصية المعادية، لنتابع كيف يرسم الراوي لنا الشخصية بعد أن أنهى مطولته التي كتبها في شتيمة الشخصية ويتوهم أنه يعرض (الشخصية المضادة) للخطر بالحديث عن الاستعمار

"**إن الآلاف المؤلفة البريئة التي حصدها الاستعمار بمنجله ظلماً وطغيانا –آه– أراها الآن تشير إليك بإصبع الاتهام ، وتقول لك بصوت واحد ياخائن، اتفو**"!!

ولاح انه محتد إلى أقصى حد إذ أخذ يصر على أسنانه، ويضيق على عينيه حتى أصبحتا مثل جرحين قديمين، موصلاً حاجبيه الكثيفين ببعضهما.."[1]

إن الصورة كما نرى تحقق ما لا يحققه الحديث المباشر للشخصية وتظهر أمامنا خسته وهوانه وهو ما أراد الكاتب تحقيقه.

سنجد الصورة الأخيرة في النص التي ترسم الشخصية كدُبٍّ ضخم مليء بالشعر وتكمل مسألة الأسطرة العكسية بحيث تحقق أمامنا المزيد من سفالة الشخصية ونجدنا بذلك أمام خروج الراوي من جلباب الراوي التقليدي (الذي علاقته بالشخصية أحادية) للانزياح نحو الموقف المضمر والخاص من الشخصيات، لنتابع كيف تمّ التصوير ولنركز على رمزية الضوء والظلام في تلك الصور التالية:

"**وولجت أشعة الشمس من النافذة، وانعكس ضوؤها فوق مؤخرة رأسه..ثم استشعر حرارة تتوهج على عنقه فخلع قمصيه .. وبدا كتفاه الضخمان غارقين في الشعر مثل كتفي دب هائل..**

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص،81

واكتظ الجدار المواجه بالظلال .. وتطلع أمامه في بله ، مستغرقا في حلم دافئ طويل ..وإذ أحرقت الشمس ظهره بعدئد، نهض بتذمر وأسدل ستارة النافذة حتى اختنق الضوء، ثم شرع يتثاءب بعمق إلى أن دمعت عيناه..وغاب في نوم غامر !!"[1]

إن الضوء كما رأينا يفضح تلك الذات بحيث يصبح بشعره وضخامة كتفيه مثل دب هائل ثم بعد أن أسدل الستارة اختنق الضوء وضاع في نوم عميق غامر وبدا بذلك في غاية البلاهة.

حيث يصبح الضوء فاضحا لتلك الذات المهمشة مِن قبل الراوي، ويصح الظلام هو الموضع المفضل لاستكمال الراوي طقوس إبراز تفاهتها وفضح خستها. هنا نحن أمام ما أسميناه بالأسطرة العكسية بشكل غير مباشر عبر كل أنماط الصيغة السردية المستخدمة، حيث نجدنا أمام توظيف المعروض الذاتي (حوار الشخصية الداخلي) والمنقول عن الشخصية الأخرى والخطاب المسرود مع الصورة التي تأتي لتدعم قوة وبشكل غير مباشر هذا الفعل

4-6 لخطاب السردي مع قليل من روح السيرة و المقال في قصة بنغازي العجوز:

تمثل قصة بنغازي العجوز نمطا من أنماط السرد الذي يداعبه قليلا شيئا من السيرة، حيث يحيلنا ضمير المخاطبة وزمن الحكاية إلى مرحلة هامة من عمر شخصية ما (ليس من الضروري أن نركز على من يكون) هذه الشخصية التي يتم توجيه الخطاب لها تكون بؤرة لفعل الراوي الذي يستهدف ويعلن عن حالة الموت الذي يعم المدينة عبر المقابر وعبر غياب كل لحن جميل، وما يزيد من الشعور بحضور روح المقال هنا هو ذلك العنوان الذي عنون به النص وهو (بنغازي العجوز) الذي يحيلنا كما هو معروف في السرديات لرؤية الكاتب[2]، وبهذا يتعاضد مستوى الحكاية[3] عبر الفضاء المكاني الذي تم اختياره والزمن والحدث مع المستوى النصي من خلال العتبة لتحقيق رؤية خاصة وتوجيه ما يشبه البكاء بحثا عن الفضاء النقي ويتم لتحقيق ذلك توظيف قسما من سيرة شخصية ضمن خطاب تميز بالصور لمعبرة عن حالة الشخصية وبالتأطير والترهين[4]. لنتابع هنا مدخل النص :

"**(أ) تعال...**

قبل أن ينطفئ نبض قلبك، تعال إلي ..

فأنا أعرف أن عينيك قد ارتوتا تماما .. وان مدينتنا بها عشر مقابر!!

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص،82

[2] يدخل العنوان وكافة العتبات الخارجية ضمن مستوى النص الذي يعتبر تعبيرا من الكاتب عن رؤية خاصة توجه أفق الدلالة.

[3] مستوى الحكاية هو أحد مستويات التعاطي مع النص، وفيه ننظر للمادة السردية مكونة من (حدث،شخصية،زمان،مكان) في صورتها الخطية قبل أن يتم تخطيبها.

[4] التأطير و فن إحضار العلامات الزمانية و المكانية –ظروف زمان ومكان ومحددات جهة وغيرها– مع الحدث والشخصية عند تشكيل الجملة السردية وهو من التقنيات المستخدمة بقوة في الرواية والقصة الحديثة، بينما الترهين هو ترابط أحد مكونات (مستوى الحكاية (حدث، شخصية، زمان، مكان) مع ذات المكون أو مع مكون آخر بحيث يشكل هذا الفعل شدا للمروي له.

مدينتنا القميئة المتسخة بها عشر مقابر.. ومستنقعات معشبة .. وألف زقاق، فماذا يبكيك (ب) لقد تمنيت طول الوقت أن تجد ثغرة في جدار زنزانتك الصلدة.."[1]

إننا كما نرى في (أ) أمام السرد الذي يختلط فيه البعد الذاتي، مع صورة تعبر عن رؤية تنتمي لخطاب السرد النمطي، ومن زاوية أخرى يحقق حضور المدينة -كمصدر قلق- اشتغالاً قريباً من لغة المقال، باعتبار أن خطاب المقال يركز من حيث الموضوع على قيمة ما ويرصدها عبر الدوران عليها من عدة جوانب، وهنا نحن مع تصوي مكونات هذه المدينة وما تعاني منه، بينما سنجد البعد (السيري) في المقطع (ب) حيث نجد عبر التواتر الزمني صورة مرحلة من عمر الشخصية.

ويمر أمامنا هذا التبادل المستمر بين المكونات الثلاثة، وإن كان المسيطر هو السرد فيبقى بذلك لهذا النص على الرغم من انحرافه النوعي الخفيف التماهي مع جنس القصة القصيرة.

4-7 السرد النمطي الممزوج بالعجائبي في نص الموت الكريه

نقصد بالعجائبي كل ما لا يمكن تحققه في الواقع من الأحداث، حيث سنجد التداخل في قصة الموت الكريه بين السرد والخطاب العجائبي ويحدث هذا على مستوى الحكاية، بينما يمثل توجيه الخطاب وروح السرد شيئا من جنس المقال باعتبار أنه هناك قيمة ما مندسة ضمن ذلك الخطاب. سنجد خطاب الشخصية والتعبير عن الهامشية والبساطة مدخلا مميزا لهذه القصة.

"**أنا رجل بسيط مثل بساطة الأوراق في الشجر .. وقد كنت ماسح أحذية -أعني قبل أن أموت- ولم تعد ثمة مائدة في مقهى إلا وأقعيت عندها مثل جرو ودود لألمع لكم أحذيتكم المغبرة أبدا ..**" [2]

إننا بهذا الشكل ندخل منذ البداية للحكاية العجائبية حيث الراوي هنا رجل ميت. وبمضي عبر هذه الحكاية باعتباره ميتا في سرد نتاج خبراته وتجاربه التعيسة مع الناس أو لمجتمع في الفضاء المكاني المحيط به (بنغازي).

سنجد من نفس الزاوية أحلام الرجل قبل الموت، كما نجد صورة الحساب الذي تعرض له عند دخوله للقبر. وتبدو الشمس والسماء الصافية النقية باعتبارها هي العنصر الأكثر ابتعادا عن ذلك الغارق في الظلمة، يبدو الهاجس الأكبر لهذا الشخصية ضمن وضعه العجائبي هذا.

ونجد من الخطاب نفس الصور التي تتمتع بروح من السخرية الخاصة والخفية جدا من المجتمع ومن الشخصية أو من الوضع الواقع عليها لنتابع هنا هذه الصورة

"**كان القبر مغلقا تماما مثل عضة كلب ! وكان ثمة حصاة ناتئة تحت كتفي ظلت تقلق ضجعتي على نحو موصول دون ان أستطيع نزعها ..**"[1]

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 85

[2] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 121

سنجد بدايات روح المقال في الظهور ضمن السرد عندما تضح لنا ملامح القضية التي يدور حولها السرد، وهي قضية القمامة الموجودة في مقبرة (سيدي حسين) ببنغازي التي يتواجد بها ذلك الراوي مقيما في رقدته الأبدية.

" (أ) **لقد ساهمت في نظافة مدينتكم على نحو ما ولم يتبادر على ذهني أبدا أنكم ستسعملون قبري مجرد صندوق للقمامة !!**

(ب) وفيما يرتفع عواء الكلاب الضالة عبر القبور والأعشاب الهرمة (...) يقبل ذلك الرجل السكير الذي يسكن في البيت المواجه ويقذف بزجاجته الفارغة وسط المقبرة .. ثم يتطلع إلينا من فوق الجدار المهترئ ويبصق فوقنا بحقد مفرط "[2]

إننا كما نرى أمام الراوي في (أ) وهو يدور حول نقطة محددة، هي تلويث مقبرة ما، وهو ما ينتمي بلا شك لخطاب المقال، ولكن هذا الموضوع لا يستمر فنجدنا من جديد في مقطع (ب) ضمن الصور الخاصة التي تتميز بروح سخرية خفية مع الوضع العجائبي الذي أنتجه الحدث وهو موت الراوي ثم محادثته لنا مطورا تلك الأزمة.

4-8 خطاب سرد الأعماق المشوهة والخطاب التأملي ضمن إطار المقال :

يتميز نص غربة النهر النص الأخير (من كتاب غربة النهر) بالشخصية المتأزمة التي تمارس سردها في قالب مقال ولكن روح السرد والصور المعبرة عن حالة الألم تطغى لنجدنا في السرد الذي من الممكن أن نغامر بوصفه سرد الأعماق المشوهة، لنتابع هنا الراوي الذي بدأ يتحدث بروح المقال كيف رسم صورة تعبر عن ذات خاصة من خلال مصفاة التشويه التي تسم هذا الخطاب النوعي الخاص حيث نحن لسنا مع الرؤية العادية أو الساخرة و المضخمة المؤسطرة لقيمة ما ولسنا كذلك مع العجائبي أو الغرائبي، نحن هنا مع ذات تتألم، والخطاب بهذا النمط موجود في الرواية العالمية بينما هنا نحن مع القدرة الهائلة على التصوير التي تميز خليفة الفاخري، لنتابع هذه الصورة:

"**ماذا تجدي الكلمات ؟**

هنا، في بلادنا المتزنة جدا حد الموت. ماذا تجدي الكلمات النابضة المد التي بحّ صوتها فوق الجباه الصلدة في المقاهي، وعبر الأرصفة الميتة، والساحات المتثائبة، والمقابر المليئة بحزم الصبار، والقمامة ..والكلاب الضالة !"[3]

إن البداية هنا على الرغم من الصور شديدة التعبير عن الألم، إلا أننا ندور حول قضية أو همّ مع روح التساؤل وهو ما يضعنا في إطار المقال وكتابته، ولكن مع مضي رحلة السرد وتهاطل

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 123

[2] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 127

[3] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 219

الصور الشديدة نشعر تلقائيا بالتحول من كتابة المقال لحالة ذات تبوح وتعبر في قالب سردي عما تراه في نفس إطار المقال. حيث نجدنا مع تشكل الصور مع حوار الذات لشخصية ما غير محددة يحدثها بعلوية خطابية ويخرج من المباشرة التي من الممكن الوقوع فيها هنا من خلال انتقاء صورة محتوية على كم كبير من أشياء تؤثث بسرعة الإطار المناسب لتلك الحالة وتنطلق تلك الحوارية معه الذي يبعد أن يكون العمق الداخلي للراوي مع التذكير بحضور كم كبير من التقنيات السردية هنا منها التواتر ضمن مستوى الجملة وكذلك ترهين أو ربط حدث بأخر وغيرها من التقنيات التي تساهم في رفع الحالة الدرامية للخطاب السردي

"**فيا سيدي**

أنت الآن تدرك هذا على نحو اليقين مثلما أدركت ذات يوم ...[1]

ثم نتابع هنا تحول الصورة لتصبح تعبيرا عن قلق (عمق ذلك الراوي) الناسج للخطاب

"**...وقبل أن يطفئ اليأس آخر أنفاسك، انطلقت في رحلات موبوءة عبر جثث السكارى والحانات الوضيعة المختنقة بروائح التبغ الرخيص، والشراب الحارق، والنكات السمجة،والأغاني الحادة الزعيق، والشجار، وباعة السجق، والجوارب والسميط، و أوراق "اليانصيب"، والأمطار، والشتاء البارد الأسود الأنف، والعجائز الملطخات بالأصباغ، المستندات على عواميد الضوء الواهن على أكتاف الطرق في أخر الليل...**"[2]

وتستمر ذات الصور المعبرة عن القلق وعن الألم وعن نزف تلك الذات لتتماهى مع ذلك النمط من السرد الذي ينتج خطابا مشوها قلقا لغرض توصيل رؤية ما أو تأمل خاص أو تعبير عن وضع معين، وقد اجتمعت أغلب تلك الضرورات في النص المذكور فكان القاص عبر روح راويه النازفة (وحيلة التماهي ظاهريا مع الشخصية التي يصورها ويكلمها) قام برسم تحولاته وتحولات ما يراه مع المحافظة على نفس الآلم المرصود، ولكن بدل أن يكون ذاتيا محضا يخص الشخصية، صار إحساسا بألم الجماعة حيث قام بالبدء والانطلاق في تصوير أوضاع الشعب وألم المجتمع ومشاكل تلك اللحظات التي كان يعيشها زمن الكتابة

"**...كان في مقدورك أن ترى الأطفال يقطعون الأميال سيراً على الأقدام تحت المطر**"[3]

ثم نجد بعد مسافة وعندما وصل للجنوب التعبير عن الصورة هناك بواسطة تلك الذات المتألمة المأزومة .

"**يا إلهي !**

---

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 221

[2] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 221

[3] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 228

لقد كان الأطفال هناك يأكلون الرمل، على حين يوالي الذباب نهش أهدابهم وأجفانهم دون انقطاع.[1]"

ويستمر تأمل الراوي في شخصية الكاتب والتحولات الحاصلة عليها من جهة وفي المجتمع عبر وعي ذلك الكاتب من جهة أخرى، ويتحقق التأمل في الشخصية من خلال مستوى الحكاية حيث نتابع طبيعة التحولات التي تعيشها ذاته من زاوية لأخرى، كما نجد التحول من فضاء إلى آخر حيث ننتقل من الهم الشخصي الذي يتم تصويره من خلال الراوي المتماهي مع الذات المتألمة الذي كان يطرح آلمها فحقق ما قصدنا به خطاب الذات المشوهة، فإننا من زاوية أخرى نجد استمرار ذات التألم عبر تصوير عوالم وأوضاع مجتمع القصة ، فكان هذا التضافر بين تأمل على مستوى الحكاية وخطاب الأعماق المشوهة مع إطار المقال ظاهريا، مع الصور غاية في التعبير والإبراز التي تعتمد استراتيجية رصد أشياء ذات بعد (تناصي) خاص، وتمتلك حمولة وقيمة أكبر من ظاهرها اللفظي لتحقق ثراء تأمليا وروعة في التصوير وقيم في مفهوم الكتابة قدمت طريقة غير مباشرة على الرغم من الإطار العام هو إطار المقال.

4-9: عن فن القصة عند الفاخري

ليس هذا هو كل ما يمكن أن يقال عن خليفة الفاخري، ففي جانب فن التصوير نجد لدى الفاخري القدرة على رسم صور خاصة متميزة أحيانا بالرصد عبر الحواس وأحيانا أخرى بالرصد الانتقائي لأشياء ذات بعد دلالي، كما نجد فن التأطير والترهين للسرد وهو من التقنيات الرئيسية التي تعتمد عليها الخطابات الروائية الحديثة، كما نجد التلاعب بالأنواع والأجناس وفن الانتقال من نوع لآخر أو من جنس لأخر وهو ما جعل نصوصه –القديمة– على الرغم من المسافة الزمنية التي بيننا وبينها – منذ ستينات القرن الماضي– لا زالت منبعا حقيقيا لكل من يريد تعلم فن الكتابة القصصية، وفن العبور من الراوي لذات شخصياته وإبراز ما يندس في أعماقها دون الوقوع في المباشرة أو السطحية ولكن بفن ودربة لا يمتلكها الكثيرون من الذين تمرسوا طويلا في الكتابة السردية من العرب.

كان كل هذا الفن في التصوير والقدرة على طرح رؤى وقيم الشخصيات العميقة وكافة الاشتغالات على المستوى النصي (من عناوين خاصة مميزة وعتبات) أداة الكاتب خليفة الفاخري لطرح رؤاه العميقة في كافة ما يحيط به، فنجده ينتقل من تأمل عميق لرؤية في السياسة أو الدين أو الحياة الاجتماعية في ليبيا ذلك الزمن، ونلمس عبر ذلك كله حِدة تألم الفنان الكامن في ذاته

[1] خليفة الفاخري/غربة النهر/ص، 230

وهذا ما يراه من اعوجاج وتخلف وجهل وطبائع إنسانية خاصة، ويعبر كل ذلك عن تلك الرغبة الصادقة الدفينة (لديه) في جعل ليبيا أعظم الأوطان.

الفصل الخامس

التداخل النوعي في القصة الليبية القصيرة الحديثة

5-1: الأسطرة في مجموعة السوأة لعبدالله الغزال.

5-2:السخرية والأسطرة في مجموعة "رماد السنوات المحترقة" لجمعة الفاخري.

5-3: السخرية والأسطرة في مجموعة (سر ما جرى للجد الكبير) لعلي الجعكي.

5-4: السخرية والأسطرة في بعض قصص مجموعة بكاء الصراصير لأحمد يوسف عقيلة.

5-1: الأسطرة في مجموعة السوأة لعبدالله الغزال

أولاً: عتبات السواة والأسطرة

تمثل مجموعة السوأة لعبد الله الغزال تجربة خاصة في رصيد القصة الليبية والعربية بما احتوت عليه من قدرة تصويرية ومن شعرية عالية، كذلك وعي الكاتب بدور كل ممكنات النص في خلق المجموعة القصصية فوظف العناوين، و العتبات السابقة للنصوص، وكذلك حضور شخصيات خاصة رسم عبرها رؤيته للعالم الأشياء، وكان لقيامه عبر اللغة المميزة بأسطرة الشخصيات وأسطرة الفضاء المكاني للحدث وأسطرة كل ما يحدث الفرصة لكي ينطلق ويتأمل في تلك المستويات التي قام بأسطرتها.

لنتابع هنا كيف يتم فعل الأسطرة في العتبة السابقة للنص حيث نحن هنا مع الكاتب وهو ينقلنا من أجواء النصوص التسجيلية العادية لعوالم أخرى، ثم ينطلق من تلك العوالم ليمارس فعل تأمله المستمر للكون والأشياء ويطرح رؤيته الخاصة فيما يحيط به من موجودات.

"..**قبل أن يحين موعد فتق الرتق العظيم لتنفصل السماوات العالية عن الأراضي الواطئة، وقبل أن تبدأ الأجرام الجبارة شعائر السبح العظيم في أفلاك الزمان، وقبل أن تتعرَّى سَوْءات الكائنات في فجيعة الإنزال من عالم الجَمْع إلى عالم الفَرْق. من عالم الحُسْن المطلق إلى دنيا الضياع والتشتيت .. قبل ذلك كله، ساءل الزمانُ الزمانَ، وساءل المكانُ المكانَ عن سر الغيب الجديد، عن طلسم الطور الجديد .. تململت الأجرام في طَوَفَانِها، وبدأت ظلال الخليقة المدفونة في العدم شعائرَ الخصف ناظرة ميعاد انكشاف السوأة الكبرى، يوم لا يشرب الإنسان إلا من دم الإنسان، ويوم لا تبني الكائنات أبدانها إلا من لحوم الكائنات. يوم تغضب الأرض الكبرى من طوفان الوجود، ويلوي عنقَها الحنينُ الفادحُ إلى أزل الرتق القديم**"[1]

إننا كما نرى أمام عودة زمنية للماضي وصياغة لسؤال المولى للكائن الإنسي الذي يحدث عبر أسطرته هنا أن يصبح مادة لما يريد أن يبرزه الكاتب عبره، الأسطرة كما نرى هنا تتم على مستوى الخطاب من خلال اللغة الخاصة وكذلك على المستوى النصي عبر أبعاد الكلمات المستخدمة في صياغة هذه الصورة.

كما أنها هنا ليست مجرد تعلية لقيمة ما أو شخصية ما إنها أسطرة لكل شيء بحيث يصبح العالم الذي سندخله عالما مختلفا، عالماً غير خاضع لقوانينا العادية ويصبح من الممكن للكاتب أن يقول ما يريده.

---

[1] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط:2005/1.م/ التصدير الأول

ثانياً: الأسطرة والتأمل في قصة الغريق

النص الثاني من نصوص مجموعة السوأة هو الغريق نجد فيه تأمل الراوي في شخصية الغريق الممزق بين الجسد والروح. يبدأ الكاتب منذ البداية بتوجيه الخطاب نحو أفق الحدود القصوى عبر العتبة السابقة للنص، وبدل أن ينتقي مستقطعا من كاتب أخر، كان عبدالله الغزال ينقل أشياء كتبها بأسماء شخصياته:

".. **في اليوم الموعود، تصطبغ السماء بدم القربان وتهب الريح من ناحية الماء، ويتقدم الطوفان ليغمر رفات الأسلاف، عندئد تغتسل الأرض من دنس الطين، وتتطهر من رجس الصلصال.**" " **شيخ البحر**""[1]

ثم نجدنا في صور خاصة مع سرد متتال ونصوص شعرية طويلة، ترسم الحزن العميق، حيث تبدأ القصة بحادثة غرق أحد الشخصيات.

لنتابع هنا صورة الغريق وهو في مياه البحر وقبل ذلك نتابع صورة الحدث الأول وكيف كان التقاء الناس حوله

" **بعد يومين من اللقاء الأخير طرح البحر جثة الغريق..**

تدافع الخلق منذ الغبش. بدوا كالأشباح وهم يهرولون ناحية السد الصخري الهائل يتحققون من النبأ. ركض بعضهم حافيا. في الشريط الرملي بلغت الفوضى ذروتها..علا الصياح ..

- **الجرف .. الجرف .. لقد أكلت مياه الجرف أحد الصيادين.**
- **إنه ليس أحد الصيادين .! إنه "السليل" .!**
- "**السليل**". ؟ "[2]

بعد هذا المقطع الذي يمثل أول لحظات تحقق النص الروائي، سنجد صورة الغريق وهي صورة تعاضد لتحقيقها كم كبير من التقنيات السردية حيث نجد ألفاظ الفجيعة مع تتال مجموعة من الصور الصغيرة التي تشتغل كلها لتحقق صورة متكاملة لذلك الغريق:

" **اتخذت الأمواج ذلك اللون الأبدي الموحش وهي تتصارع مع الجسد المنهوش لتقذفه خارج أحشاء الماء. تتجمع الموجة، تنحت لنفسها من الوسط المائع المترجرج تكوينا محدَّبا رماديا لامعا ثم يبدأ متصاعدا ببطء في طقوس أشبه بالمعجزة. يرتفع التكوين المخيف فوق سطح اللجة القاتمة، ينتصب، ينحني، ثم يكر زاحفا ليصدم الجثة الطافية في طغيان جبار، ثم تتبعها أخرى . تتلاطم بقايا الموجة الفانية مع الأخرى الخارجة توا في تكوينها الجديد من غيهب الماء والزبد. يتململ الجسم**

---

[1] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

[2] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

الميت، يعبق الفضاء الراكد بالنتن، وتنحسر المياه المزبدة اللجوجة. من بعيد تتحضر نوبة أخرى من الهياج المائي"[1]

يمارس الكاتب فيما سبق فعل الأسطرة وذلك برسم صورة جبارة لحركة البحر وهو يضرب الجسد الميث ، هنا كما نلاحظ الأسطرة تتم بحيث تصبح هذه الصورة ذاتها مليئة بالدلالات وطاقة للتأمل. كما نجد ذلك في هذا المقطع حيث التقى الفتى وفتاته على رمل البحر نجد عبر لغة السطرة العلاقة غير الجسدية حيث نحن في الحدود القصوى للأشياء

""نائلة" كان هواها لجوجا. حتى في صمته واعتزاله وأشواقه العارمة التي أينعت في نفسه ممتدة من صمت الشيخ لم تفهم "نائلة" وسيلة النزول إلى وهاد كبريائه المتوارية خلف شعائر احتراق سكونه. حين يلتقيان، لا يملك إلا أن يرى ضرام الحريق المائج في مقلتها الشاردة الطافحة بلهيب أنثوي مورد بالفتنة والإغواء. ولكن كلمات الشيخ الغامضة الموغلة في الإشارة والغموض "ما أكذب من يرون في العشق مذهبا"، ترددت في رأسه كنقر على إناء من نحاس"[2]

إن الشخصية كما نرى أمام حالة صراع بين الذات وما تريد وبين المعلم أو الشيخ وبين الرفيقة نائلة، بحيث يصبح نتيجة لهذا الصراع السكون ذاته احتراقاً. ولكن هل سنبقي عند هذه الحدود فقط؟

سنجد القصة عند عبد الله الغزال تغطي جزءًا من عمر الشخصية بحيث تقترب لتكون رواية صغيرة.

هنا يتقدم الخطاب السردي للأمام ليرسم صورة ما بعد غرقه وما بعد تجمع الناس:

"أثناء الهجوم التالي للمياه الداكنة ارتفع مد الماء فجأة في هيئة أسطورية راعبة ، تجمعت بقايا الأمواج المرتدة عن صخور الجرف صانعة سدا مائيا مقوسا مدججا بالزبد ، ثم شنت هجوما ضاريا سريعا آخر ، تمجاوت الجثة فوق اللجة وارتطمت بالصخور . انخلعت الكتف اليسرى المخضرة المكسوة بالطحالب ، ونهشت أسنان الصخور قطعة أخرى هائلة من فروة الرأس . لمعت عظام الجمجمة في الزبد والماء الأزرق المسود .

صاح " المسعودي " ساخطا :

- ألن تخرجوه ؟ على أي شيء تتفرجون يا كلاب ؟

تحرك الموج ، وتحرك الهواء ، وعبقت الرائحة النتنة .

في الموضع حيث تزمجر المياه حول الجثة الطافية ظهر الخلل الذي تركه انخلاع الكتف ، واسود الماء . بدأ الملح الأجاج يمص الدم الأسود من الجسد المشوه المنفوخ . تعكر الزبد

---

[1] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

[2] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

وظهرت حفرتا العينين عميقتين يملأهما الماء . أكلت كائنات البحر المقلتين ونهشت جزءا من الشفة السفلى."[1]

إن المقطع السابق الطويل يرسم أمامنا رغبة الراوي في أسطرة صورة الموت، تلك الصورة التي ترسم في حدود البشاعة القصوى عبر الصورة الماضية، حيث يرسم أمامنا حدث انخلاع الكتف وكذلك التشوه الحاصل للجسد المنفوخ والحفر في العينين، بحيث يتحول كل ذلك للاشتغال بالتجاور مع فعل العتبة الأولى التي تحدثنا عن العهد القديم بين الكائن والخالق.

بينما نتابع هنا كيف تربى هذا التعس المسمى (السليل) وكيف كان ماضيه عبر (العودة الزمنية) كما لنتابع هنا العودة الزمنية كيف تتم وكيف يتم فعل أسطرة مولده

"لم تُعرف للسليل أمٌ ، وجدوه عُريانا في يومه الأول محشورا بين صخور الشاطئ على مقربة من السفح الشرقي للهاوية. هرول الشيخ إلى الوليد . عندما نظر في عينيه الصغيرتين المغسولتين ببريق كبريق الياقوت الأخضر قرأ تهاليل البشارة."[2]

إننا على الرغم من أننا نمتلك بهذا الشكل حدودًا للحكاية، فإن الحكاية في مجموعة السوأة ليست هي الهدف، فهنا سنجد رؤية لتشكل الشيخ المربي "للسليل". الشيخ يطرح أمامه بصورة موغلة في الغموض رؤيته لحياة والموت ويطالبه بروح الأب أن يلتزم ويتوقف عن لقاء الإناث، ويتحول هذا التلميح الخاص والخفي لطاقة فعل على ذات الشخصية الذي يعاني من تعارض الرغبات بالمعتقدات

ضمن هذه المتاهة يتحول البحر (لأسطورة أو موطن للسر) وتصبح أسطرة البحر جزءًا من أسطرة الذات وجزءًا من البحث عن السر الذي كان وراء موت السليل الرمزي حيث طبيعة النص المفتوح تتيح لنا أن نطلق ما نشاء من التفاسير للفواعل والأحداث الجانبية التي يتم تشخيصها حيث الكلاب الطوافة على الشواطئ تنظر بحقد للمارة، وحيث تتناهب الإنسان طاقتا الجسد والروح، كما يجب أن يكون هناك إنسان يضحي وهذه التضحية توجع القلوب تسبب الألم لأن ما وراءها هو عدم العودة وهذه التضحية مبنية على فهم السر وفهم السر له علاقة بالقرب من الرب خالق كل شيء.

بهذا الشكل تتحرك مجموعة من المتواليات المترابطة في النص تغلفها طاقة الأسطرة التي كانت مكمن القوة واللغة الشعرية العالية واللفظ المتناص مع المقدس والعظيم والحدود القصوى للمعنى.

" حتى حين كبر وأصابته علة العشق لم يفهم لماذا يضطرم قلبه بذلك النوع من الحنين المجهول كلما التقى "نائلة" ورافقها إلى البحر، كما أنه لم يفهم لماذا يرتق الصيادون الشباك، ولماذا يصاولون البحر الذي يطرح لهم بنفسه طوعا في المواسم هذه الأسماك على الرمل . ولكن الشيخ

[1] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

[2] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

يقول إن هذه الحيتان هي كائنات ملعونة، ويتحدث في غموض عن سر الهدوء العجيب الذي أصاب البحر لأجيال طويلة. لم ير البحر هائجا لأجيال. كان دائما راكدا. ذليلا. تشق ظهره الزوارق، وتبول على ضفافه الكلاب، ويأكل العمران من لحمته الحية."[1]

إن البحر كما نرى هنا يصبح كائنا رمزيا ترتبط به ذوات أخرى منها ذوات العارفين بالسر، ومنهم الشيخ الذي تحسر على ركوده لطويل. بينما سنجده هنا موطنا للسر أيضاً، هنا نتابع كيف يقرأ الشيخ أمام تلميذه ما سطرته يداه من زمن وهو يقدم بذات لهجة الوجد والأسطرة

"على دفقات الضوء الأصفر لمح "السليل" السطور المزبورة على الأديم. تقرفص الشيخ وبدأ يقرأ:

تنحسر الأرض بعيدا عن صدر المد الأزرق المتلاطم. تتحول الكائنات صخورا معجونة بهياكل الأصداف، وأبنية يفتتها الزمن والريح ، ولكن صدر البحر الرحيم يغلي بالحنين. تفور أسطاحه بالأنفاس الخالدة. تتابع صاعدة إلى الملكوت. ينزلها الإله العظيم ماء تشربه الأرض"[2]

إننا كما نرى أمام قدرة هائلة على الوصف الذي يحقق فعل أسطرة البحر وأسطرة الشخصيات ومفاهيمها أيضاً ذاتها بحيث يصبح هذا الفعل نوعاً من تلوين السرد بالغموض المناسب للحظة تعليم الشيخ لتلميذه تلك.

سنجد في الصورة التالية (السر) الذي يبدو قريبا من الإيحاء بضرورة الموت لكي تولد حياة جديدة، بضرورة الموت لكي ينتشر الضياء، يتحقق ذلك عبر فعل الصورة السينمائية والفاعل (لمنتقى بدقة) المتمثل في الفراشة التي تلف حول الضياء التي تحترق قرب منبع النور ويبرز ذلك اكثر صورة الشيخ الباكي:

" خيل للفتى أنه لمح الشقاء في المقلتين الغائبتين. استمر الشيخ يقرأ بنغمة خافتة تشبه هسيس النار. تابعه مذهولا. أرعش اصطدام الفراشة البيضاء انسكاب أضواء المصباح المتدلي من السقف. حطت الفراشة في ركن خفي ثم عاودت الحومان. تحركت في المكان ظلال خافقة، وعلا صوت صفق أجنحتها السريعة وهي تعاود هجومها المفتون على موضع توهج الأشعة. بعد قليل نهض الشيخ. أعاد الصحف إلى مكانها المعتم. عادت الأجنحة السريعة البيضاء إلى الرفيف حول زجاجة المصباح . تابعتها عينا الشيخ بابتسامة حزينة خاوية. التفت إلى الشاب مرتجفا. عانقه طويلا وهو ينشج نشيجا مكلوما . بعد لحظات غمرت الهواء رائحة شيء يحترق. رفع الشيخ رأسه ناحية المصباح. من وراء الزجاجة كانت الفراشة تحترق . قرأ "السليل" الإشارة في دمعة حارة نزلت

---

[1] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

[2] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

من عين الشيخ. قبل أن يمد يده الموسومة بالغضون إلى الفانوس ويطفئ المصباح . رفرف الضياء الشاحب ثم اختنق وتبعثر في الليل الأبدي."[1]

إنا كما نرى أمام السر والعهد والعلاقة بين الشيخ والسليل الذي يمثل التلميذ المطيع أو المريد (بحسب مفاهيم الصوفية)، وإذ استوعب السليل السر وفهم تخوم المعنى كان لزاما أن يمضي للموت الرمزي. يمضي إليه من غير أن يخرج السر أو يبوح به.

سيتابع القارئ في القسم الثامن عودة الزمن للأمام وكفاح المسعودي لإخراج رفيقه ولكن هيهات ففوهة الجرف (المشهور بابتلاعه للخلق) كانت تنتظره كما نتابع في القسم التاسع تدخل الشيخ وأمره له بالخروج وسط أسطرة للجرف ولما وجده المسعودي فيه

" **لمعت صلعة الرأس القديمة تحت أشعة النهار الصاعد. خيل إليه أيضا أنه سمع الصوت الجليل.**

- **اخرج يا "مسعودي" .!**

كان نظر الشيخ مسلطا في نوع الفتون الغريب على جسد الغريق المتحلل، شرع الطوفان في شعائر الافتراس المقدس. دمدم بالنداء مرة أخرى. جاء صوته عاليا هذه المرة:

- **اخرج يا "مسعودي".**

أذعن " المسعودي " للأمر. صعد دهشا . غائبا. تسلق في وهن. لمح الجمع البصر الزائغ في عينيه وهو يتشبث بالصخور. وصل إلى القمة. انطرح على ظهره قرب أقدام الشيخ. وتغير سلوك البحر بغتة. راقبته العيون اللجوجة بارتياع. امتص الماء أولا بقع الدم العائمة ثم تلا ذلك هدوء متدرج للموج المحتدم. عاد لماء الجرف الصفاء وماتت الريح. تلاشت الأشلاء. حمل الهدوء الفائح بالشذى الغامض الغريق إلى المجهول وتلون الأفق بلون غامض. بدأ الناس ينسحبون بوجوه زائغة، وقرأ الشيخ تهاليل البشارة."[2]

هنا الشيخ ذاته يحصل له التحول، وهو ذاته يقرر السير في طريق التلميذ، كل ذلك ضمن نسق الأسطرة التي رأيناها سابقاً.

وبعد تلك القصية التي كانت ترسم برمزية أبعاد المأساة التي يعيشها الشيخ وواقعه الذي من الممكن أن نسقطه على ما نشاء من أزمات أمتنا لو رغبنا سنجد قصية النثر، وهنا القاص يتحول لشاعر يرسم بواسطة القصيدة لون المزيد من الأبعاد الموغلة في عمقها من تلك الذوات.

وفي نهاية القصة نجد النهاية الأسطورية ذاتها مع المطر الذي يمثل رمز الخلاص أو التطهير :

---

[1] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

[2] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

"ارتفع الموج أكثر.!

ابتسم وجه الشيخ النحيل الباكي. تلاصقت الغضون الموسومة على الوجه المبلل بالعبرات. أكمل سيره. قصد فوهة الهاوية واختفى في رماد الفجر المحترق قبل أن تتلامع الآفاق بخطوط النار. لمع البرق المقدس في تعرجات خاطفة شبيهة بطقوس الإيماض المتولد عن الشهب حين تسحق مَريدا من كهنة الظلام. شق البرق صفحة السماء المقوسة في خيوط سريعة متعرجة، وبعد لحظات تفجرت سماء المدينة بقصف الرعد.[1]

إنها النهاية حيث نبع الجرف هو المساق الصحيح وحيث السر في إدراك أن الموت يهب الحياة وأنه في الخلاص تطهير، كل هذه القيم والكثير وهذا ما لم أذكره قدم بنفس نمط الأسطرة، فكان خطاب الأسطرة بذلك الحاضن الحقيقي لكل هذا التفجرات المكنونة داخل الذوات كما مكن الراوي أن يرفع دراما الخطاب ويخرجه من درك الحوار السطحي والوصف البسيط للمطلق والعميق وبعيد الغور كما ترسم أمامنا التجربة السابقة في قصة الغريق كيف يتم عبر خطاب الأسطرة تحقيق رفع للدراما دون اعتماد على الحكاية ذاتها بحيث تصبح الحكاية مجرد فاعل هي ذاتها للتحرك بالخطاب نحو الأفاق المفتوحة للخطاب وذلك ما يتوافق مع العتبة الأولى التي سبق ان تحدثنا عنها.

[1] عبد الله الغزال/مجموعة السوأة/ قصة الغريق

5-2:السخرية والأسطرة في مجموعة "رماد السنوات المحترقة" لجمعة الفاخري.

أولاً: مدخل

تتحقق السخرية في مجموعة (جمعة الفاخري) كما سنرى على كافة مستويات اشتغال النص، حيث نجد السخرية على المستوى النصي من خلال العنوان "رماد السنوات المحترقة الذي سنكتشف انه يخترق كل القصص، حيث نجدنا باستمرار مع شخصيات انتهى لعبها ودخلت للوقت الضائع ونجد الراوي يرسم بلغة (تتكدس بها الجمل الوصفية) صورة تلك الشخصيات وحاله وأوهامها.[1]

ثانياً: سخرية الراوي من الشخصية أمام المروي لهم في قصة(رماد السنوات المحترقة)

سنجد نوعا من السخرية يتم بواسطة الراوي الذي يتحول مستخدما السخرية من الشخصية وذلك إكمالا لنهج تشكيلها ورسم ظروفها أمام المروي لهم لنتابع مثل هذا النوع من التشخيص في قصة جمعة الفاخري (رماد السنوات المحترقة)

". على بابِ خزانةِ ملابسهِ المخلَّعِ اعترضَهُ تقويمٌ سنويٌّ تعلوه طبقةٌ سميكةٌ من غبارٍ ..كوَّرَ شفتيهِ مثلَ فمِ بالونٍ مُمَطَّطٍ .. نفثَ من أعماقِهِ هواءً ملوَّثاً طارداً بنفختينِ بعضَ الغبارِ (...) لوى بصرَهُ المنهكَ نحوَ ساعتِهِ الهرمةِ مستبيناً (.....) بصقَ صوبَ التقويمِ المغبَّرِ .. اختلطَ الرذاذُ الكثيفُ بالغبارِ.. انزلقَ سائلٌ لزجٌ على سطحِ التقويمِ الكرتونيِّ الصقيلِ .. تسايلَ إلى أسفلِ باتجاهِ السياجِ الفسفوريِّ .. اختفتْ بعضَ أرقامِ التاريخِ المُظَلَّلِ.

امتدَّتْ يدُهُ لدرجِ مكتبتِهِ العتيقةِ المتكئةِ بوهنٍ في إحدى زوايا الغرفةِ الهرمةِ .. أخرجَ منهُ عدةَ مظاريفَ حبلى .. أودعَ بإحداها الرسالةَ .."[2]

إننا كما نرى أمام الراوي وهو يرسم الشخصية أمامنا ويشتغل بكل قوته لرسم صورة نمطية لتعاسة ذلك الكائن. السخرية تتم هنا من الشخصية ذاتها وبذلك تنشأ علاقة خاصة بين ذلك الراوي وبين المروي لهم حول هذا الوضع. وهو كما أسلفنا ينسجم العنوان ذاته ودفع نحو المزيد من فعل السخري.

---

[1] تقسم السرديات مستويات التعاطي مع النص السردي لثلاثة مستويات

مستوى القصة أو الحكاية الأولى الذي يتكون من حدث وشخصية وزمان ومكان، مستوى الخطاب ويتم ضمن العلاقة بين الراوي والمروي له ونتابع عبره الزمن و الصيغة السردية والتبئير أو الرؤية وهو المستوى التعبيري الداخلي، بينما نجد العلاقة الخارجية التي تتم بين الكاتب والقارئ عبر مستوى النص التي تتم عبر العنوان أو المناصات الداخلية وعبر التناص مع نصوص سابقة وغيرها.

[2] جمعة الفاخري/مجموعة رماد السنوات المحترقة/قصة رماد السنوات المحترقة.

سنجد نفس السخرية في قصته ابتسامات من أحلام ذلك العجوز حيث يرسم بواسطة اللفظ وبطريقة غير مباشرة تفاعله مع ما يعده من كتابة لحفل التكريم

"ـ ظللْتُ طوالَ الوقتِ ألوي عنقي نحوَ الجدارِ المتشقِّقِ حيثُ الساعةُ العجوزُ تلهثُ باتجاه موعدٍ لا يجيءُ .. كانتْ عيناايَ تقفزانِ إثرَ عقربيْهَا المتسلحفينِ بوهنٍ ، مستشعراً دقَّاتِهَا المتلكِّئةَ نبضاً في قلبي.. كنْتُ أعتصِرُ ذهني محَاولاً كتابةَ كلمةً تليقُ بحدثٍ عظيمٍ كهذا.. لم تطعْنِي الكلماتُ بيسرٍ كما اعتدْتُ .. أحسسْتُ أنها تخونُني معَ كائنٍ آخرَ .. استعصَتْ عليَّ وأنا الذي ظللْتُ أتلاعَبُ بها كيفَ أشاءَ ، ومتى أشاءَ فتجثو بين شفتيَّ طواعيةً كراقصةٍ لعوبٍ.."[1]

إننا كما نلاحظ أمام ترابط العلاقة بين نمط الشخصية التي يمارس الراوي سخريته منها وبين العنوان الذي (بحسب السرديات) يخص الكاتب واختياراته، بحيث يصبح العنوان بذلك تجميع لحكايات تخص مجموعة من الذين احترقت سنواتهم.

بينما سنجد في آخر النص في اللحظة النهائية (أو ما يعرف بلحظة التنوير لدى البعض) السخرية من خلال الحدث حيث تتحقق هنا السخرية على مستوى الحكاية باعتبار أن الحدث ينتمي مع الشخصية والمكان والزمان للحكاية التأسيسية، لنتابع ذلك هنا حيث الشخصية قد وجد نفسه في غاية الحرج أمام تلاميذه

".. سقطَ القلمُ من يدي .. انحنيتُ لالتقاطِهِ .. تجمَّعَتْ تحتَ قدميَّ كلُّ الابتساماتِ التي ظلَّت تُحَاصِرني منذُ الصباحِ .. تفرقَعَتْ في أعماقي ضحكةٌ مجنونةٌ مختزِلَةً ابتسامَ اليومِ كلَّهُ ، إذْ تبيَّنَ ليْ أني حضرتُ للمدرسَةِ نصفَ مدرسٍ محترمٍ ، ونصفَ درويشٍ .. مرتدياً نصفَ بِذْلَةٍ رسميَّةٍ وسروالَ النومِ و قبقابَ الحمامِ ..!؟" [2]

ثالثاً: السخرية عبر (أسطرة مشكوك فيها) في قصة ملكة جمال الكون لجمعة الفاخري

سيكون الخطاب السردي مختلفا في قصة سيدة جمال الكون فهنا السخرية تتم عبر الأسطرة الموغلة في الشِدة، حيث يجد المروي لهم أنفسهم ضمن هذا الخطاب السردي الخاص أمام صورة هائلة القوة لشخصية تلك الجميلة، لدرجة لا تصدق، أو لدرجة بداية الشعور بمدى الرغبة في السخرية لدى الراوي والكاتب خلفه من الجمهور والأنثى المنتظرة بحيث يعكس ذلك كله رؤية في مفهومنا للجمال أو موقف من مفهومنا للجمال والأنثى.

---

[1] جمعة الفاخري/مجموعة رماد السنوات المحترقة/قصة ابتسامات

[2] جمعة الفاخري/مجموعة رماد السنوات المحترقة/قصة ابتسامات

"ـ تجلَّطَتْ الأبصارُ الجائعةُ على بابِ المسرحِ ترقُّباً لحضورِ القادمةِ الحسناءِ .. تهيَّأتْ للحظةِ العناقِ الباهرةِ .. اتخذَ مكاناً بينَ أكداسِ الأجسَادِ المترقِّبةِ .. تصبَّبَ تطلُّعاً محموماً .. كانَ بمقدورِهِ أنْ يستمعَ لخفقاتِ قلبِهِ تدقُّ مثلَ طبلٍ إفريقيٍّ ..! تهيَّأ لتصويرِ الملكةِ المنتظرَةِ .. أثناءَ استعدادِهِ للتصويرِ طافتْ بخيالِهِ صورٌ متعدِّدَةٌ : " يا اللهِ ..! ما أشدَّ فرحي .. فأنا لم أحظَ بشرفِ توثيقٍ لحظةٍ مبهرةٍ كهذهِ"[1]

ويستمر الراوي على طول القصة منتقلا من الشخصيات بشكل عام عبر الشخصية المركزية التي نجد أمامنا هواجسها بشكل مباشر كما نرى فيما يلي:

".. إنها اختبارُ حقيقيٌّ لقدراتي التصوريَّة والفنيَّة .. سترفعني هذه اللقطةُ الصفقةُ إلى آفاقِ شهرةٍ رحيبةٍ .."[2]

ثم يحدث الانتقال من جديد لصورة الأنثى كما تراه تلك الأعين وتتلقفه باقي الحواس حيث مع المزيد من الانهماك في هذه الأسطرة والتفخيم للشخصية مع سرد لواقع الحال يختلط فيه السرد بالوصف ونتابع ضمنه الألفاظ التي تعكس سخرية خفية للراوي من الحضور. لنتابع هنا كيف تتجسد هذه السخرية الخفية ضمن الكلمات التالية:

(تجلَّطَتْ الأبصارُ الجائعةُ،

بينَ أكداسِ الأجسَادِ المترقِّبةِ،

ضجَّتِ القاعةُ بتصفيقٍ مسعورٍ،

انغمستِ الأبصارُ،

هتفَ شاعرٌ هرمٌ بذلكَ،

أضافَ صديقُهُ الموسيقارُ العجوزُ)[3]

إننا كما نرى أمام ألفاظ منتقاة بعناية تعبر عن سخرية الراوي من الحضور ومن الأمر برمته ولكن هذه السخرية لا تأتي بشكل مباشر، وإنما عبر تلاعب خاص حيث كل شيء مبالغ فيه بينما الرؤية الحقيقية تقدم من خلال ألفاظ خاصة تعكس رؤية مختلفة هي التي تعبر عن تلك المرارة الخفية تلك المرارة التي يبدو أنها كانت وراء كل هذه الأسطرة للشخصية. لنتابع هنا صورة تلك الملكة كيف تمّ تصويرها وكيف تمّ تصوير معاناة شخصية المصور:

---

[1] جمعة الفاخري /مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.

[2] جمعة الفاخري /مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.

[3] جمعة الفاخري /مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.

"ابتسمت الشمس فاندلقت مواشيرُ الضوءِ .. تدفَّقَتْ شلالاتُ الضياءِ تغمرُ المكانَ .. طارت الفراشات .. حامَتْ في الأرجاءِ المعطَّرَةِ المُؤْثَّثَةِ بألقٍ سرمديٍّ مهيبٍ .. ابتسمت أعماقُهُ بجلاءٍ .. أزاحَ العدسةَ من أمامِ ناظريهِ .. سرحَ بنظرِهِ نحوَ الشمسِ .. امتلأتْ عيناهُ بشعاعٍ سافرٍ "[1]

يتحقق كما رأينا في أعمال "جمعة الفاخري" أكثر من توظيف للخطاب الساخر كما يتأسس الاشتغال نفسه على مستوى الشخصية في الحكاية ونجده أيضا عبر الأسطرة العكسية أو الأسطرة التي تحيل للسخرية كما رأينا مع قصته ملكة جمال الكون التي تتكئ على وعينا بعدم تحقق حضور أنثى أسطورية بحيث يصبح كل ذلك مدخلاً لطرح رؤية الكاتب في الزمن وفي الحياة وتأملاته الخاصة بطريقة غير مباشرة.

---

[1] جمعة الفاخري /مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.

5-3: السخرية والأسطرة في مجموعة (سر ما جرى للجد الكبير) لعلي الجعكي

أولاً: مدخل

يتمتع القاص علي الجعكي بقدرة مميزة في خطابه السردي على ممارسة فعل الوصف، ونجد ذلك الوصف (عبر الصورة الساكنة أو المتحركة) في بعض النصوص يتحول من الوصف العادي لفعل أسطرة لما يتم وصفه، حيث نتحول مع الراوي من وصفه العادي إلى الحدود القصوى للكلمات. وغالبا ما يكون تركيز الراوي على اللقطة أو الحدث البسيط الذي يشتغل عليه بقوة ليحقق طرح رؤيته أو موقفه من شيء ما.

ثانيا: الاسطرة في قصة الذئاب

في نصه (الذئاب) أحد نصوص مجموعته القصصية (سر ما جرى للجد الكبير)، نتابع صورة الذئب الجريح الكسير، ونجد علي الجعكي من خلال التصوير والأسطرة يمارس طرح رؤيته وفلسفته، حيث تميزت قصة الذئاب بقدرة الراوي المميزة على الجمع بين جوانب متعددة للقطة واحدة ترسم حالة ذئب جريح يعيش نزفه الأخير وعبر هذا الذئب ومفهوم الخيانة الذي نمتلكه نحن كقراء يطرح على الجعكي رؤيته. لنلحظ هنا كيف دخل الرواي للقطته وكيف انطلق مصورا ما يحيط بذلك الذئب

"**أشعة شمس الغروب تتسرب من خلال الأغصان المتشابكة، فترسم دوائر ضوئية متداخلة على الأرض، وعلى الجذوع المغروزة في الرمل .**

بقع الظل تتلاشى عند أطراف دوائر الضوء الخافتة، فيتغير اللون من الرمادي الحالك إلى لون ألسنة اللهب .

بعض العروق الناتئة على سطح الأرض تلتحم بالجذوع وتنغز أطرافها تحت الرمل." [1]

إن الراوي كما نرى يقوم بتصوير الفضاء المكاني المحيط بالذئب ونلحظ كيف تساهم هذه الصورة بما احتوت عليه من ألفاظ تميل للعنف من أسطرة ذلك الكائن الذي سنلحظ حضوره فيما يلي، ومن هذه الكلمات (المغروزة، تتلاشى، الرمادي الحالك ، ألسنة اللهب، العروق الناتئة، الرمادي الحالك) مع كم من ألفظ تحيل على قاموس العنف الذي سنجد مبرراته بعد قليل.

"**دائرة من الضوء تشع على وجهه الترابي الهامد .. اللون اللامع في عينيه يكسر الضوء، فينعكس على الخرزتين اللزجتين، وينفلت بين الأهداب المغبرة شعاعاً دقيقاً .. تطرف عينه قليلاً لتطرد ذبابة متوحشة تطنّ داخل رأسه .. تنتصب أُذناه في همود .. يئن مع صوت الريح المتكسر على الجذوع المتصالبة .. يتألم في هذا العمق وحيداً.**"[2]

---

[1] علي الجعكي /مجموعة سر ما جرى للجد الكبير/قصة الذئاب.

[2] علي الجعكي /مجموعة سر ما جرى للجد الكبير/قصة الذئاب.

إننا هنا أمام ذلك الكائن الذي تمّ أسطرته أمامنا، وهو في لحظات سقوط، ويتحقق للراوي عبر هذه الأسطرة مع التأكيد (على حقيقة أن ما يحدث يقين)، رسما لرؤية في الألم عندما يصيب تلك الكائنات المتوحشة ثم كيف يقضي بعضها على الأخر عند سقوطه، بالطبع هذا ليس إلا جزءا من قراءة سريعة لما يقوله النص الثري، ومن الممكن لقارئ أخر أن يرى فيه المزيد من الدلالات.

لنتابع كيف يقوم الذئب القادم أو الكائن الليلي القادم بإنهاء حياة ذلك الكائن التعيس:

".. عيون ملتهبة تحدق إليه في الظلام .. تقترب منه ... تبتعد قليلاً ثم تدور حوله دورة كاملة . يتبعها بنظراته الزائغة .

تقعي حوله في دائرة ضيقة ... يتقدم أحدها فيشم الجرح .. يدور حول الجسم الممدد .. يقترب من الرأس الهامد .. يزداد الأنين كآبة .. يلقي برأسه بين قائمتيه المغروزتين في الرمل .. كان العنق المعفّر في المواجهة .. يهزُّ القادم قليلاً .. يلعق مقدمة أنفه .. يتقدم نحو العنق، يركز نظره على نقطة واحدة تبرز قليلاً تحت نهاية الفكين .. يتقدم ببطء .. يحني رأسه قليلاً ويفتح فكيه القويين حتى يلامس العنق .. ينشب أسنانه في لحم العنق .. يضغط بقوة .. يتحول الأنين إلى حشرجة مكتومة .. تنسحق الحنجرة تحت الضغط الهائل ... خيط رفيع من الدم ينساب حول الفكين القويين .. ينبثق من جانبي العنق ..تخرج المخالب الحادة من مكامنها، تحفر خطوطاً عميقة على سطح الأرض ... يتحرك الذيل بطيئاً وينكمش في شكل هلالي .. يتهدل الشدق وتنغرز الأسنان في لحم اللسان .. يهرب اللون من الخرزتين الغائمتين."[1]

إننا كما نرى أمام صورة هائلة التعبير، فبعد أسطرة ألم الذئب، وهول ما يعانيه، ورسمه عبر الصورة الثابتة رسما فاجعا، نجد السرد يتحرك وندخل ما يمكن تسميته بالسينمائية في التصوير، حيث نتابع صورة الذئب وما يعانيه من ألم وهو يعوي، ثم بعد قليل تحضر الذئاب الأخرى ويتقدم أحدها ليلتهم ذلك الذئب، ويتحقق بذلك القانون الأبدي الخاص بالموت و الحياة و الكائنات.

وفي آخر النص نجد أمامنا تلك النهاية الفاجعة والطبيعية في الوقت نفسه حيث ينظر القاتل بصمت للمقتول ينكس رأسه ثم ينطلق بعيداً عنه:

" ينكس رأسه، ويضع ذيله بين قائمتيه الخلفيتين .. يدور دورة كاملة حول الجثة .. يشم العنق المهشم ويختفي بين الجذوع ... ينهض القطيع .. يدور دورة كاملة حول الجثة .. يشم العنق المهشم، ويختفي في ظلام الغابة."[2]

---

[1] علي الجعكي /مجموعة سر ما جرى للجد الكبير/قصة الذئاب.

[2] علي الجعكي /مجموعة سر ما جرى للجد الكبير/قصة الذئاب.

لقد استطاع الراوي وخلفه الكاتب أن يطرح بطريقة غير مباشرة رؤيته في التوحش وفي كينونة الكائن (الذئب) وفعل الرغائب الدفينة في القتل والموت.

ثالثا/ السخرية والأسطرة العكسية في قصة "الوهم":

السخرية الحادة وغير المباشرة كانت في قصة الوهم أداة الراوي للتعبير عن الحالة التي تعيشها الشخصية، تلك الحالة من القرف والشعور بالرغبة في التحول من المكان ومغادرته بعيدا عن عبث رفيقه ودعواته الماجنة في التفاعل مع العاهرة، نجد الصورة تتأسس منذ البداية من خلال رسم للفضاء المكاني فيه بعض الطول، ولكنه رغم ذلك كان ضروريا لوضعنا في السياق الحقيقي لألم الشخصية ونزفها الصامت على ما تجده من فعل ولا تعانده

"**كنبتين جافتين ننغرز في رمل أغادير المشبع بالماء والأصداف والزلط الملون .. وراءنا جرف صخري شاهق برزت الأسنان المنشارية بين انكسارا ته المفاجئة ناحية البحر .. أمامنا امتداد هائل يرتطم قاعه في غموض .. يسكنه عالم من العنف والأسرار القديمة ..**"[1]

إن الراوي كما نرى يمارس شيئا فشيئا وضعنا في سياق قلق شخصيته من خلال الصورة الساخرة والألفاظ المعبرة عن التذمر والقلق كما نجد ذلك من خلال المسافة بين الحوارات حيث يجد هناك المفضل للسخرية من الذوات المجتمعة هناك على ذلك الشاطئ الأطلسي:

"**.. وها أنا في هذا القيظ أجرّب شيئاً جديداً في حياتي، مع بقايا امرأة احترقت بجمر التجربة حتى الثمالة، فأضحت سراباً لا تفصلها إلا خطوات عن العدم .**

- معلمة مليكة عليك بترويض هذا المتخلف ولك مني ألف درهم.

وأخرج ورقة مالية دسمة مررها أمام ناظريها، ثم خبأها في سترته.

بسمة خبيثة ارتسمت على فمها المحشو بقطع عظمية هائلة .. فرح غامض ظهر على وجهها المتغضن . رعشة سرت بجسدها ارتعش معها جلبابها القديم."[2]

تبدو كما نرى ألفاظ السخرية حاضرة، وهي بالطبع ليست السخرية الطبيعية، إنها سخرية تناسب اللحظة وشِدة تألم الشخصية ما يحدث له، السخرية تتمحور غالباً حول الشخصية الموشومة بالعار أو تلك التعسة التي وضعها قدرها أمام ضيفنا القلق.

وتستمر تلك الصور السوداء التي ترسم بسخرية مُرة حِدة الوضع المتأزم وما تعانيه تلك الذات أمام وطأة التجربة الجديدة

"**اتسعت بسمتها وامتدت يدها إليّ فاقتادتني خارج الفندق، إلى هذا الجزء من الجحيم المنتحب تحت أقدام الأطلس .**

[1] علي الجعكي /مجموعة سر ما جرى للجد الكبير/الوهم

[2] علي الجعكي /مجموعة سر ما جرى للجد الكبير/الوهم

وحيدين ندهس الرمل والقواقع والأسماك الصغيرة الميتة التي لفظها البحر .. نبتعد عن أطراف المدينة كجرذين موبوءين .. نعرض جسدينا لآلاف من الأسياخ الملتهبة، نغوص في عرقنا النتن وأفكارنا المفككة .. يبتلع أقدامنا ا للهب .. تملأ خفّينا شظايا الرمل وتتسرب بين أصابعنا .. نحاول خلع أحذيتنا لكن الرمل لا يطاق"

المقطع السابق نلحظ فيه- برغم تركيزنا على السخرية- أسطرة للحال وللألم، وهنا نجد أمثلة لذلك حيث (الراوي/الشخصية) يرسم اللعنة التي يعيشها عبر ألفاظ تتناسب مع واقع الحال مثل **(ندهس، الميتة، كجرذين موبوءين، الأسياخ الملتهبة، عرقنا النتن).**

إننا كما نرى أمام التحول من السخرية التي مركزها (الأنثى) إلى أسطرة ألم الاثنين معا وحِدة الوهج النهاري، ثم بعد أن أصبحت الشخصية أمام الأمر الواقع نجد الراوي يستخدم الأسطرة العكسية وهي بعيدة بعض الشيء عن السخرية (عبر ما تتميز به من حِدة وموقف معادي من المستهدف بها).

" يا للفظاعة .. يا لهذا الجسد المتآكل .. جلد محروق وعظام ناتئة لا تمت للحياة بصلة . معالم الجسد تتداخل في بعضها مكونة عموداً جافاً انتصب بجانبي ... شعرت بغثيان شديد .. يا لضآلة هذا الإنسان الكريه .. الحياة وهم كبير كما قال صاحبي .."[1]

إن الصورة السابقة ترسم أمامنا وبقوة حِدة توتر الشخصية وموقفها ويصبح هنا من الممكن في هذه اللحظة الدرامية ومع هذا النمط من التصوير أن نجد الرؤية كاملة تطرح، ولكن الراوي – رأفة بشخصيته- يجد له معبرا للمزيد من الألم وحتى لا يفقد احترامه الذاتي لذاته أكثر فيتم استخدام (الحشيش) أو المخدر أداة لذلك وبعد أن يزيد من التوتر سيكون من الممكن تفعيل الخطاب ورفع الدراما وذلك لطرح رؤيته أو موقفه وهي رؤية رافضة بلا شك ولكنها في الوقت نفسه ترسم الشخصية المستكينة

" أخرجت من حقيبة يدها لفافة رخوة، وعلبة سجائر .. أفرغت سيجارة من محتواها وملأتها عجينة مخلوطة بقطع التبغ .. أشعلتها وقدمتها لي ..

– عليك أن تبتلع الدخان لا أن تخرجه من فمك وأنفك .. ابتلع .. ابتلع ... دع الدخان يشربه صدرك ورئتاك .

(...)ابتلعت دموعي وإفرازاتي الحمضية، أعوامي المثقلة بالقحط وبكل مآسي العالم . الكير ينتفخ بعاصفة هائلة تضغط على جدرانه (....)أبتلع كل شيء .. هيكل معلمتي بجلده العطن . القواقع والحصى والطحالب الجافة ألقي بها في أشداق ثقب أسود هائل كالجحيم ... أنياب

[1] علي الجعكي /مجموعة سر ما جرى للجد الكبير/الوهم

أسطورية تطحن بشراهة .. تفتت أعماقي النائية، الضارية في صحراء من الرماد والصخور المحترقة. "[1]

إننا كما نرى أمام التحول من الحال العادي والأسطرة العكسية الخفيفة بعض الشيء، لواقع الحال بعد تناول المخدر والوقوع في اللحظة الحرجة التي كان النص كله قد بنى لتصويرها. هنا يبدأ الرسم السوداوي كأنما الشخصية الذكر يريد أن يكفِّر بذلك عن لحظة الانزلاق أو لحظة الاقتراب من تلك الهشاشة. وذلك الفقد للسامي فينا، فيعود ليلملم الذات، ويعيد لها لحظة تركيز كما يمارس فعل لعن غير مباشر لرفيقة تجربته عبر الأسطرة العكسية

"**أهشّ الذباب الذي يقتاتها ... أجمع الأعضاء المرتعشة . أصفها على الرمل .. المدّ كان يبعثرها .. أعيد ترتيبها .. تخرج المعلمة من الأشلاء المطوحة .. من قطرات الدم .. من عفن الأحشاء تلم شتاتها . ترقص على الجسد الممدد بأقدامها المشققة .. بثقل أعوامها الجدباء .. أتقزز من رائحة جلبابها**"[2]

إننا كما نرى أمام موقف خاص من قضية الدعارة والممارسات الخاطئة وغير الشرعية، لم يقم الراوي لطرحها وتصويرها باتخاذ موقف الناصح وإنما تفاعل مع ذات الشخصية وعبر كل القرف الممكن ومن خلال أبعاد ذاته المتشظية قام بتصوير قصته فكانت تعبيرا (من رؤية ذكورية) عن الألم الذي تتسب فيه هذه الخطايا.

الأسطرة كانت في نص الذئاب لطرح رؤية في الخيانة وفي الموت والألم والعجز بينما **هنا** لرسم موقف.

مما سبق ذكره نجدنا مع السخرية في البداية ثم مع الأسطرة العكسية حيث تحولنا من اللفظ البسيط الساخر إلى الصور التي ترسمها قناة شخص مهتاج يعيش لحظة متأزمة فكانت بذلك أفضل تعبير ممكن عن الرفض وكراهية الخطيئة عموما، وإن كان كما رأينا على الأنثى أن تتحمل وزر الخطيئة وحدها فالرفيق المصاحب الذي دعاه لذلك لم يكن ضمن دائرة الرصد تلك.

---

[1] علي الجعكي /مجموعة سر ما جرى للجد الكبير/الوهم

[2] علي الجعكي /مجموعة سر ما جرى للجد الكبير/الوهم

5-4: السخرية والأسطرة في بعض قصص مجموعة بكاء الصراصير لأحمد يوسف عقيلة:

أولاً: مدخل

تتحقق السخرية لدى القاص أحمد يوسف عقيلة ضمن نسق علاقات المجتمع النصي الخاص الذي يبنيه دائما، ولكننا سنلحظ أنها غير دائمة الحضور في الكثير من نصوصه، حيث يشتغل أحمد يوسف عقيلة على أكثر من خطاب نوعي بحيث يشكل عالمه ويستعين بفواعل غير بشرية لبناء عالمه الحكائي، ونجد السخرية تتحقق على مستوى الحكاية، حيث يقوم الراوي بتأجيل الجزء للأكبر من المفارقة التي تثير السخرية حتى (لحظة التنوير)[1]، بينما يضع الراوي بعض التلميحات التي تعبِّر عن المفارقة ولكن بشكل مبهم غير واضح.

ثانيا: السخرية في قصة المشوار:

في قصته (المِشْوَار) أحدى قصص مجموعته القصصية (بكاء الصراصير)[2]، يحكي لنا الراوي قصة ذلك الفارس على فرسه، ويتلون أمامنا ذلك الفارس بكل صور الفروسية الممكنة.

"**... يقف بخيلاء الفرسان .. يُطوِّح برجله اليمنى من فوق ظهر الفرس .. يُمسِّد على عنقها الأملس بحنان .. يُمسك اللجام بيده اليسرى .. يلتفت إلى الجموع الحاشدة على الجانبين .. يُحس بالزهو وهو يسمع صيحاتهم**"[3]

ثم بعد هذه الصورة التي تبدو محايدة وهي ترسم صورة ذلك الفارس على فرسه نجدنا أمام تلميح من الراوي عن طبيعة الشخصية التي يرسمها في المقطع الثاني:

"(**2**)

ينظر (خليفة) إلى جهة النساء .. يسيل اللعاب خيوطاً على صدره .. يمسح أنفه بطرف كُمِّه .. يحشر سبابته في أُذنه مُغمِضاً عينيه .. يقترب الأطفال .. يتحسسون جسد الفرس الأملس."[4]

بينما سنجد في نهاية المقطع الثالث الصورة الحقيقية لذلك الفتى المسكين وهو يمارس لعبه على مكنسته بحيث تتضح أمامنا الصورة الحقيقية له:

"**.. يرفع ذراعه مُلوِّحاً .. يبصق في يده اليمنى .. يضرب بكفِّه على مؤخرته .. و .. ينطلق في مشوارٍ لاهث .. بينما عصا المكنسة تُثير خلفه زوبعةً من الغبار..!** "[1]

---

[1] تسمى لدى بعض نقاد القصة القصيرة اللحظة النهائية التي تتضح فيها المفارقة التي تنهي القصة بلحظة التنوير.

[2] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/ /قصة المِشْوَار

[3] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/ قصة المِشْوَار

[4] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/ قصة المِشْوَار

الصورة السابقة كما نرى برغم كل ما فيها من سخرية إلا أنها جاءت منسجمة مع طبيعة السياق العام لاشتغال "أحمد يوسف عقيلة" القصصي حيث القرية أو القبيلة الجبلية هي مادته الخصبة، كذلك نلحظ السخرية عبر تصوير رؤية الكل (أهل القرية) وهم يصرخون للولد "اخلوفة" لكي يقوم بنفس الهرولة التعيسة فوق ذلك العود الخشبي.

وهو ما يعكس ذات اللقطة التي انهمك "احمد يوسف عقيلة" ومن زوايا مختلفة بالتقاطها بحيث يرسم بواسطة هذه اللقطة السريعة رؤيته في الكون والعالم والحياة.

ثالثا: نص القصة والتداخل النوعي :

سنجد اشتغالا مشابها لنفس الكاتب ضمن قصة أخرى من قصص المجموعة ذاتها هي قصة "القطة". سنلحظ في البداية وجود تناص بين هذه القصة وبين المثل الشائع المعروف عن القطة التي تأكل أولادها.

تبدأ القصة بصورة القطة وما تعانيه من خوفها على أولادها من أعدائها خارج التجويف الصخري الذي ضعتهم فيه.

"**في الصباح .. ألْقتْ نظرةً على صغارها العُميان .. لقد ارتوتْ .. وهي الآن مستغرِقة في نومٍ عميق .. كل واحد يدسُّ رأسه في حضن الآخر.**

خرجت لاصطياد ما يمكن اصطياده .. تطلَّعت حولها .. إنها في مأمنٍ من شقاوة الأولاد .. اختارت هذا التجويف الصخري البعيد .. حتى لا تكون هدفاً للمقاليع.

الْتفتت إلى بيتها ..

ـ ولكن ماذا لو تسلَّلت إحدى الأفاعي..؟

ارتعشت وهي تتصوّر ذلك.

أخذت تُضيِّق الفتحة .. كوَّمت التراب في المدخل" [2]

تتحرك تلك القطة وتبدأ هواجسها وهي تتابع العالم الخارجي حيث الثعلب يستعد لاقتناص كل ما يمكن والثعبان متحفز والبوم وغيرها من الكائنات جاهزة كلها للافتراس ويستمر النص وأمامنا تزداد وتكبر هموم ومعاناة تلك القطة لينتهي بها الأمر وتخرج من جحرها صباحا وقد و قد أكلت أولادها سنجد الأمر أمامنا مبهم حتى اللحظة الأخيرة (لحظة التنوير) حيث نجدنا أمام تلك الكائنات المعادية وهي تكتشف بنفسها ما فعلته القطة:

"**... تسابق المُترصِّدون..**

الأفعى أول الداخلين .. كانت أقربهم..

---

[1] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/ قصة المِشْوَار

[2] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/ قصة القطة

توغَّلت .. أحسَّت بدفء التراب .. أخرجت لسانها تلتقط الرائحة الشهية .. ولكن ... لم يكن هناك أَثَرٌ لشيء .. لا شيء سوى نُتَفٍ من الوَبَر .. وبُقَعٍ من الدَّم..!"[1]

إننا كما نرى أمام هذه السخرية المريرة من القطة، ومن كل الغابة هذه السخرية تمّ رسمها بواسطة لغة كثيفة ودراما متصاعدة لهواجس ذات ذلك الكائن حيث الراوي يعبرها ويرسم أمامنا صورة تفاعلها، كل ذلك ضمن نطاق اشتغال أحمد عقيلة القصصي، حيث القصة تطرح رؤية ما أو تأمل ما.

رابعاً: السخرية المباشرة في نص المهر

سنجد السخرية المباشرة ضمن قصة (المهر) التي تبدأ منذ البداية علامات الخطاب الساخر من خلال تفاعل الراوي (المشكوك فيه) مع المصطلحات الملكية كلفظ (جلالته) في المقطع التالي

"**... ذات عشيَّة .. ركب جلالة الملك حصانه الأشقر .. وطلب من مستشاره أن يرافقه في نزهة إلى الغابات المجاورة .. جلالته يحلو له كثيراً التنزُّه في العَشَايا الرطبة .. وحينما هبطا وادياً عميقاً .. وأصبح من الصعب على الفرسين السير فيه .. ترجَّل جلالته .. وأخذ يخطو على قدميه .. يتبعه مستشاره .. ثُمَّ جلس فوق صخرة مُشرفة على مجرى السيل.**"[2]

فنحن كما نرى أمام الراوي وهو يحكي لنا عن خروجه (أي الملك) بلغة الرواية مع التمادي في ألفاظ التفخيم (المشكوك فيه) التي سبق الحديث عنها، وسنجد مع مضي السرد رسم صورة عبر (الحكاية) عن واقع العلاقة بين الملك ومستشاريه وعن حالة النفاق والغش التي يعيشها الكل معه، كل ذلك يقدم أمامنا بطريقة غير مباشرة حيث يتفاعل الكل مع الوضع الموجود والراوي باستمرار يتحدث عن (جلالته) بالتفخيم ذاته.

لنلاحظ هنا كيف يتم الحديث عن إصابة جلالته بالخوف والهلع بعد أن نعق البوم:

"**وسط صمت الوادي .. نعقت بومة في السفح الأيمن .. فجاوبتها بومة أخرى من السفح الأيسر.**

أجفل الملك .. تغضَّن وجهه .. فجلالته يتشاءم من البوم .. لكنَّ حوار البومتين استمر .. نعقة من هذا السفح .. تردّ عليها نعقة من السفح المقابل"[3]

إننا كما نرى أمام تحريك الحدث الراكد عبر البوم باعتباره مصدرا للشؤم ضمن الثقافة الشعبية، كما يستمر الراوي في رسم الشخصية الرئيسية التي يتم السخرية منها (الملك) بنفس الطقوس، هو ومستشاره الذي يمثل صورة عن واقع النفاق السائد للسلاطين:

"**لكنَّ جلالته قال بصرامة:**

[1] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/ قصة القطة

[2] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/قصة المهر

[3] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/قصة المهر

. لا تراوغ.

. حسناً يا مولاي .. سأُترجم ما قالت البومتان حرفياً .. حرفياً يا مولاي .. ولن أزيد حرفاً واحداً من عندي .. فهذا ليس من الأمانة العلمية.."[1]

ويستمر الراوي بنفس النمط في تشكيله للخطاب حتى نجدنا أمام اللحظة النهائية التي يرسم فيها أمامنا بنفس الطريقة التهكمية ملامح مستقبل المملكة، وسنجد في أخر النص استغفال المستشار لملكه، فهو هنا يحدثه عن المهر الذي طلبته البومة من الأخرى لأبنتها

". نعم يا مولاي .. لقد قالت لها .. قالت لها...

. ما بك اليوم .. تُكثر التلعثم .. وتُفأفئ .. ماذا قالت..؟

. اعذروني جلالتكم .. أنا أُترجم حرفياً .. لقد ضحكت البومة . أعني أُمُّ العريس . وقالت هذا شرطٌ سهل .. إذا دام عهد جلالة الملك . أطال الله بقاءه . فسأمنحكِ .. ليس قريةً واحدة فقط .. بل عشرات القُرى الخَرِبة..!

انظروا جلالتكم .. البوم ليس جَحوداً كالبشر .. فهو يدعو لكم بطول البقاء."[2]

إننا كما نرى أمام السخرية المباشرة من الملك ومستشاره وهذه السخرية تمثل رؤية في مفهوم المُلك وعوالمه، وتطرح رؤية الكاتب ضمنه بطريقة غير مباشرة.

نلحظ هنا أن أحمد يوسف عقيلة يخرج في هذا النص من عوالمه الحكائية التي طالما نسجها وفضاءاته الخاصة التي طالما تلاعب ضمن سفوحها، لعوالم أخرى ولكنه مع ذلك يحتفظ بالدور دائما كما هو للفواعل غير البشرية ضمن نصه، كما حدث هنا مع البوم ونعيقه ودوره في تحريك الحدث وفتح أفاق الحوار الذي تأسست عبره وبطريقة غير مباشرة (رؤية الكاتب).

---

[1] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/قصة المهر

[2] أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/قصة المهر

خاتمة

حاولنا كما رأي القارئ في القسم الثالث متابعة طبيعة التداخل النوعي والإجناسي قي القصة الليبية القصيرة، وذلك من خلال تجارب تفصل بينها مسافات زمنية طويلة وكنا نروم من ذلك رصد جزء من المشهد القصصي الليبي نقديا، وفي الوقت ذاته اختبار مجموعة المبادئ النظرية والتقنيات التحليلية الخاصة بسرديات التداخل النوعي والإجناسي التي تمّ التفصيل فيها في الكتاب الأول من هذا المجلد.

التداخل قد يكون على مستوى النوع، عبر تسمية الكتاب التجنيسية كما رأينا في نصوص خليفة الفاخري حيث وضع على الغلاف الرئيسي كلمة تجنيسية هي (مقالات) وهي في الحقيقة يحوي مع المقالات نصوص سردية كما نجد في النصوص نفسها قصص تحمل روح كتابة المقال.

التداخل سنجده أيضا بين الخطابات النوعية إذ يهاجر النص في رحلة تشكله دائما بين خطابات مختلفة صار لها بحكم التداول وجود خفي، فهي قائمة وموجودة لتمده بما يريد من أوضاع سرد، كخطاب الأسطرة أو خطاب السخرية الذين شاهدناهما في بعض النصوص التي اشتغلنا عليها، والخطابات النوعية كما سبق أن أسلفنا، خطابات نوعية قارة لها وجودها السابق على النص ومبثوثة في نصوص متعددة، تأتي هنا لتزيح أفق الخطاب الروائي عن الخطاب السردي النمطي . هذا التداخل يأتي ليخدم أغراض فنية وأخرى فكرية، إذ قد يكتفي بعض الكتّاب بنوع واحد من الخطابات، بينما يشتغل البعض الأخر على نوعين من مستوى واحد حيث نجد السخرية والأسطرة في نص واحد وهما (من مستوى واحد) إذ تحيل السخرية لموقف تهميشي مبخس للعوالم المسرودة، بينما على العكس تحيل الأسطرة لموقف تثميني لقيمة عالية للعوالم السردية التي ترصدها حكاية القصة.

في السوأة كان الاتجاه للأسطرة كبيرا، بحيث كان الراوي في قصصها ينحو في غالب القصص نحو أسطرة العوالم المسرودة بألفاظ دالة على هذا البعد، وهي غالبا ما يمكن إدراجه تحت تسمية ألفاظ الحدود القصوى للأشياء. الأمر نفسه مع الاختلاف قليلا في نص الذئاب إذ الأسطرة تكمن في أسطرة لحظة النهاية وأسطرة وحشية الكائنات، وهو ما حقق للكاتب عبر الوصف المميز وهذا النهج من السرد خلق حالة طبيعية حقيقية ترسم توحش المخلوقات ويمكن أن يعكسها القارئ لو شاء على الواقع في نصوص رماد السنوات المحترقة لجمعة الفاخري تابعنا حضور خطاب السخرية داعما لبناء السرد. بينما نجد في نصوص احمد عقيلة وكذلك بعض نصوص الجعكي التي رصدناها حضور بسيطا للأسطرة ، وذلك لأنه في الحقيقة ليس المقصود من رؤية الراوي التي تبدو لي الأسطرة، ولكن كان حضورها هنا لتساهم مع السخرية في مساعدة الراوي رصد العالم السردي مع سخرية أعمق، وخطابا أكثر فعلا، وذلك من خلال البعد المتناقض بين ما يؤسطر وما يسخر منه.

النصوص مادة الدراسة

ابراهيم بيوض/ المفترق/موقع بلد الطيوب، على العنوان التالي:
http://www.tieob.com/01_stories/storiesfile/story_062.html
أحمد يوسف عقيلة /بكاء الصراصير/ موقع مجلة أفق/ المكتبة/ القصة القصيرة
www.ofouq.com
بشير الهاشمي/ الأعمال الكاملة.
جمعة الفاخري/مجموعة رماد السنوات المحترقة/قصة رماد السنوات المحترقة.
خليفة الفاخري/غربة النهر/الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان/ط:1/1994م.
خليفة الفاخري: موسم الحكايات، الدار العربية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2، 1994.
رحاب شنيب/الفستان الأبيض/مجلس الثقافة العام/ط.1/2006م.
سعيد خير الله/الأجنحة والأفق/اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام/ط.1/2006م.
عبدالعزيز الرواف/الدائرة/منشورات المؤتمر/ط.1/2006
عبدالله الغزال/السوأة /دائرة الثقافة والأعلام بحكومة الشارقة/2005م.
علي الجعكي / سر ما جرى للجد الكبير/الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع/ ط.1/1999م.
غازي القبلاوي/موقع القصة العربي/اهل الكهف
http://www.arabicstory.net/index.php?p=text&tid=125
غازي القبلاوي/ وجه لا يعرف الحزن/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ ط.1/2007م.
محمد زيدان/ قصة نجاة/ موقع القصة العربي :
http://www.arabicstory.net/index.php?p=text&tid=878
يوسف بالريش/ عناق الغروب/ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان/ط.1/1987م.